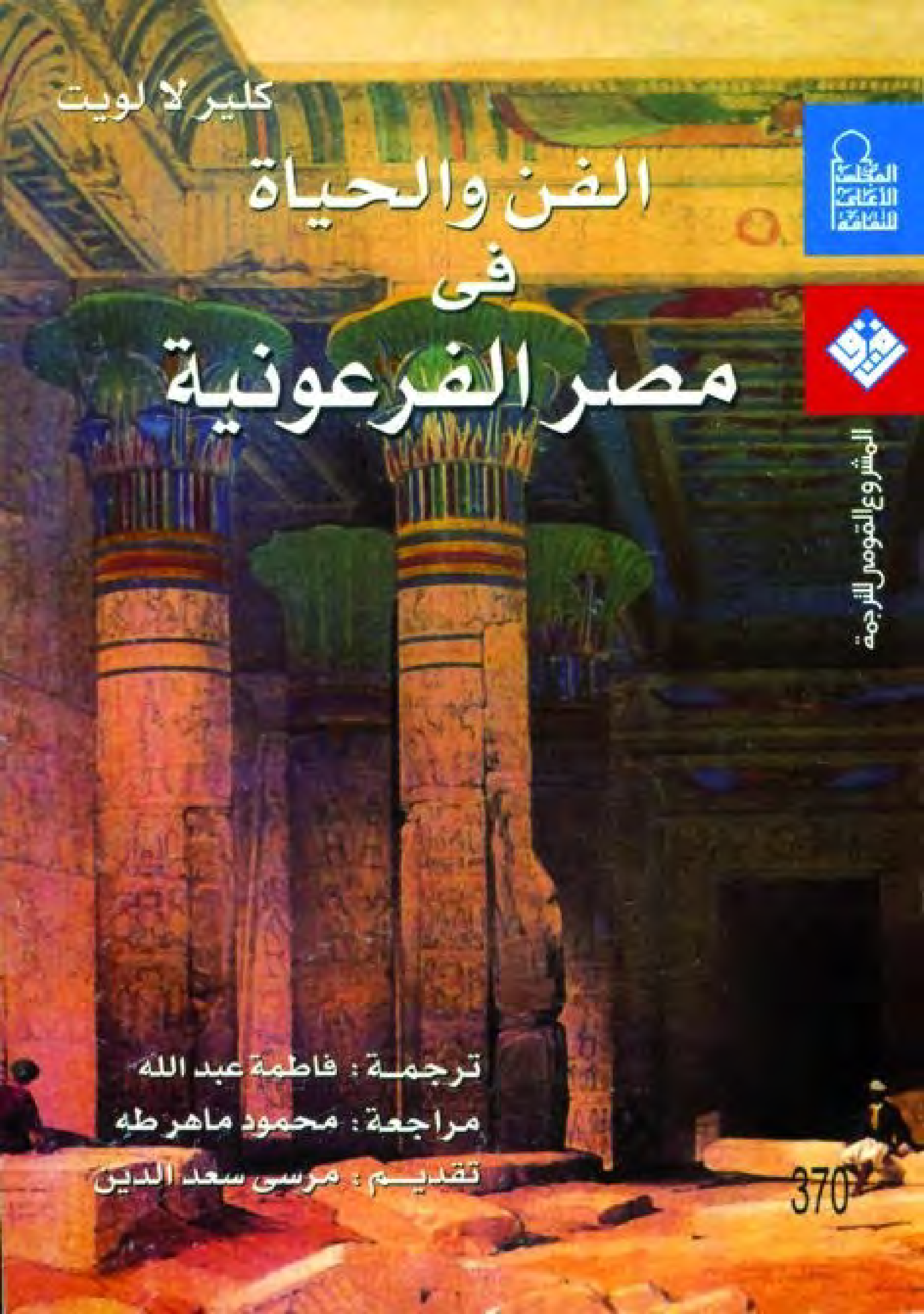


المجلس الأعلى للثقافة

كلير لا لويت

الفن والحياة فى مصر الفرعونية

المشروع القومى للترجمة

ترجمة : فاطمة عبد الله

مراجعة : محمود ماهر طه

تقديم : مرسى سعد الدين

370

ـروع القومى للترجمة

الفن والحياة فى مصر الفرعونية

كلير لالويت

تأليف : كلير لالويت

ترجمة : فاطمة عبد الله محمود

مراجعة : محمود ماهر طه

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٣٧٠
- الفن والحياة فى مصر الفرعونية .
- كلير لالويت
- فاطمة عبد الله محمود
- محمود ماهر طه
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لكتاب :

"l'Art et la Vie dans l'Egypte Ancienne"

المؤلفة : Claire La Louette

وهذه هى الطبعة الأولى من هذا الكتاب

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opere House , El Gezira, Cairo

Tel : 73528084. Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

مقدمة	11
الجزء الأول : الفن وسيط الأبدية	15
الفصل الأول : مصر واحة مستطيلة بالصحراء الغربية	17
الأرض والبشر	19
المكان والطبيعة	23
ثروات من أجل الفنانين	27
الأحجار الثمينة النادرة	37
المعادن	40
الخشب	49
الفصل الثاني : تفسير فلسفة الفن : دوافع الفن المصرى	57
الموت نقطة عبور نحو الأبدية	59
الأجسام البديلة	65
تكامل الأشكال الفنية	69
الفصل الثالث : فن عقلانى	71
المبادئ السامية	72
توافق وجهات النظر	73
إزالة الاقنعة	77
المقطع والشفافية	78

الإحلال الجانبى	81
الإحلال الرأسى	85
تفاوت الأحجام	90
التلاعب بالخطوط	93
مضمون تكوين الأحجام فى إطار فن النحت	98
الفصل الرابع : علم الجمال المصرى	103
البحث عن التناغم	105
الاهتمام بالحقيقة : " الواقعية "	111
الأوضاع وفن الحركة	114
الواقعية فى رسوم الحيوانات	115
الأبقار	116
التعبير عن المشاعر	118
التعبير بالألوان	124
الفصل الخامس : تقنيات ومهارة عمل النحات	129
فن النقوش البارزة	132
مهنة الرسم	135
الجزء الثانى : الفن دليل مميز لأشكال الحياة	139
الفصل الأول : الفن والتاريخ ونشأة الفن المصرى	141
النقوش البارزة الأولى	143
مقابض الأسلحة : سكاكين وخناجر	144
اللوحات الحجرية (لصحن الكُحل)	147
رءوس المقامع	160
اللوحات الجنازية	163

مولد فن النحت 165
الفترة المنفية (من الأسرة الثالثة إلى السادسة "٢٧٧٨ –
٢٦٦" ق.م.) 171
العصر الذهبى الأول لفن النحت 171
النقوش البارزة وتطورها الهائل 188
فى نطاق النُصب والمنشآت الرسمية 190
جدران من الداخل 194
ظهور الرسم الملوّن 208
المرحلة الأولى بـ "طيبة": الأسرتان الحادية عشرة
والثانية عشرة "٢١٦٠ – ١٧٨٥" 211
نهضة الفن الملكى : مدارس النحت ومواضيع حديثة
التماثيل 214
النقوش البارزة 223
تباين الأشكال فى نطاق فن النحت الخاص 225
فن الرسم الملون على أوسع نطاق 232
فن التصوير والمجوهرات 238
المرحلة الثانية بـ "طيبة" : من الأسرة الثانية عشرة
إلى العشرين "١٥٨٠ – ١٠٨٥ ق.م" 243
ميراث الماضى : من أحمس إلى حتشبسوت 248
فجر الأسرة الثامنة عشرة 248
حتشبسوت 253
إنجازات جديدة : بداية من تحتمس الثالث إلى تحتمس
الرابع 260
تحتمس الثالث 260

من أمنحتب الثانى إلى تحتمس الرابع 268
صور ومواضيع 269
التحرّر الحديث لفن الرسم 275
البساتين 277
الفلاح الظمآن 282
وجبة الفلاح 283
حاصدات السنابل 283
الفن الملكى 285
كبار رجال المملكة 291
فترة العمارنية أو الفرعون المارق 297
أمنحتب الرابع – أخناتون 297
توت عنخ آمون 306
عظمة وثراء وتقاليدية عصر الرعامسة 316
حتى نهاية عهد رمسيس الثانى 317
أواخر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين 332
مجوهرات مزخرفة وقطع كمالية 341
الفصل الثاني: الفن والعقيدة 345
الأشكال الإلهية – حيوانية 346
" الأجواء " الخاصة بالحيوانات 347
الحيوانات النافعة 352
الحيوانات الضارة 356
الأوضاع الحيوانية 358
آلهة ذات أشكال حيوانية متعددة 359
آلهة النباتات 362

آلهة إنسانية الشكل 363
آلهة ، وملوك ، ومشاهد طقسية 366
من أجل حياة الآلهة 367
الفصل الثالث : الفن والمجتمع 375
الفن والكتابة 379
خاتمة 381
أهم الأسرات الفرعونية 383
قائمة بالأشكال 385
الأشكال من 393
إلـــى 431
المؤلفة 433
المترجمة 433
المراجع 434
مراجع الكتاب ومصادره 435

مقدمة

يهدف هذا الكتاب أساسًا إلى إلقاء الضوء على فن التصوير المصرى عبر مسيرته المديدة ، أى منذ مرحلة ما قبل التاريخ (حوالى ٤٥٠٠ ق.م) وحتى العام ١٠٠٠ ق . م ، أى خلال العصر الفرعونى بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى، بمصر القديمة (قبل الغزوات الأجنبية العديدة . وخلالها لم يكن الفن ينبع من الإلهام المصرى البحت) .

فى الجزء الأول من هذا البحث تتم دراسة المضمون المتعمق والمبادئ الدائمة فى إطار فن التصوير .

إن الفن المصرى يتطابق بفكر رفيع المستوى ، فهو بمثابة الوسيط إلى الخلود والأبدية ، فالأشكال التى يتم رسمها أو نحتها أو تلوينها هى بمثابة صور ، ولكنها لا تعتبر أبدًا مجرد أشكال عادية دارجة أو صور فردية (بورتريه) ، بل هى بالأحرى بمثابة حاويات أو أوعية على استعداد دائم أن تستقبل الحياة بداخلها ، وأن تنتعش بالحيوية إلى الأبد . إن الخطوط والأشكال المصورة هى بمثابة عناصر لعملية إنعاش سحرية عظمى ، تفتح دروب الأبدية والخلود أمام البشر. إذن والحال هكذا، فإن التماثيل والنقوش البارزة والرسوم ليست مجرد أعمال فنية يمكن أن نتأملها أو نضعها بداخل المتاحف ، بل هى بمثابة " أجسام غيار " ، وهى بذلك تستطيع أن تتلقى بداخلها العناصر غير المادية الخاصة بالفرد المتوفَّى ؛ وبالتالى فهى تمكنه من أن يعيش ثانية الحالات والظروف التى كان يفضلها خلال حياته الدنيوية . الفن إذن يقدم للإنسان ضمانا لحياة أبدية يختارها بمحض إرادته .

إن كافة الأعمال الفنية – سواء كانت مجسمة أو مجرد خطوط بسيطة – تنبثق أساسًا من الرسم. فلكى يستطيع الإنسان أن يحيا حياة أخرى بكل أبعادها، كان الفنان ملزما بتمثيل عالمه بكل حقيقته وبدون أى قناع، سواء فيما يتعلق بالمكان

أو بالزمان : إن الرسم لن يقدم بكل طاعة وخضوع الواقع الملموس كما تراه العين المجردة في لحظة ما ، ولكنه يجب أن يشير إلى الحقيقة الجوهرية الدائمة أبدا المتعلقة بالبشر وبالأشياء . ولذلك نجد أن الفنان المصرى يقوم بتحليل للموضوع أو للمشهد الذى سوف يمثله ، واعتمادا على العناصر الرئيسية يقوم بعمل تركيبة ماهرة من الأشكال ، وهو بذلك يعمل فى آن واحد على بلورة تلك العناصر وإتاحة الإحساس بها. وهذه العناصر هى التى تقدم منظورا شاملاً عن العالم وعن الكائنات . وربما تبدو الخطوات هنا مشابهة إلى حد ما لفننا الحديث ، ولكن الفكر المنبثق منها يختلف تماماً، فإن هذا العمل يتم وفقا لعدد من المبادئ الكبرى المتعلقة بالفنون التخطيطية ، والتى سوف نقوم بدراستها بصفة خاصة . إنها مبادئ لم تطرأ عليها أية تغييرات على مدى أكثر من ثلاثة آلاف عام ، وقد انبثقت وعاشت قبيل ذلك؛ أى فى فترة ما قبل التاريخ ، لأنها بمثابة استجابة لغريزة متعمقة الجذور للنبوغ المصرى .

وسوف نحاول هنا أن نبين ما يتسم به الفن المصرى من سمات خاصة ، وبالإضافة إلى ذلك سنشير إلى الوسائل المادية (مثل المواد اللازمة ، والتقنيات المختلفة ، والآلات) التى كان يستعين الفنانون بها .

وبذا سيتضمن هذا الجزء الأول من دراستنا تحليلا للحقائق المتعمقة الجذور الدائمة أبدا بالفن الفرعونى .

حقيقة إن المبادئ الكبرى المتعلقة بالتعبير التصويرى قد بقيت على حالها ولم تتغير أبداً ، ولكن الفن فى حد ذاته قد تطور على مدى ثلاثة آلاف عام ؛ ولذلك ففى الجزء الثانى من دراستنا هذه سوف نقوم ببحث وتحليل العناصر التى عملت على تطوير هذا الفن ، الذى يدل بكل معنى الكلمة على نبض الحياة ووجودها . وسنقوم أيضا بتحليل الصلات القائمة بين الفن والتاريخ: ما طرأ من تغييرات فى الأسلوب ، وظهور مدارس جديدة فى فن النحت ، والتطور التدريجى الفائق الأهمية فى مجال النقوش البارزة والرسم ، وتباين الأساليب وفقا لمختلف الأحداث السياسية . فلا شك أن كل فترة سياسية كانت تتسم بأسلوب فنى خاص بها يعكس التغييرات الداخلية التى طرأت على حياه المملكة .

وبالإضافة إلى ذلك فقد تطورت الموضوعات وتغيرت وفقا لتغير وتباين فترات التاريخ . إذًا فالفن المصرى ليس فنا متجمدًا أو متسمرًا .

أما عن الدراسة المتعلقة بالصلات القائمة بين الفن والعقيدة فسوف تسمح بتفهم مضمون وفحوى الصور والأشكال المتعددة التى تكوِّن ما يشبه الكتاب الرمزى الإلهى عن الحيوان ، بل وتبين مدى مهارة المصريين فى دمج وجمع الأشكال البشرية والحيوانية لتحقيق نوع من الفاعلية السحرية .

وأخيرًا سنقدم تحليلاً عن المكانة التى يحتلها الفن فى إطار المجتمع : الدور الذى يقوم به الفنان ، والعلاقة ما بين الفن والكتابة .

الجزء الأول

الفن وسيط الأبديَّة

الفصل الأول

مصر واحة مستطيلة بالصحراء الشرقية

" ينعم سكان القاهرة بدرجة عظمى من الثراء ، وهم معتادون على نمط من الرفاهية والكماليات تثير الدهشة والعجب ، وفى القاهرة يبدو رغد الحياة وبذخها واضحًا جليا عما هو عليه فى أى مكان آخر ، ويظن عامة الناس أن ذلك ينبع من وفرة الخيرات والمنتجات فى تلك المنطقة ، بل ويظنون أن كل إنسان يعيش بها يحظى بكنز خاص به . ومَن لم ير القاهرة لن يعرف مدى عظمة الإسلام ؛ فهى أعظم دول العالم ، إنها بستان الدنيا ، فهى تبدو وكأنها خلية نحل الجنس البشرى وأيضا مقر العرش الملكى ، فهى مدينة تزينها القصور والمساكن الفخمة ، وتحليها وتجملها الأديرة والمعاهد ، يسطع عليها نور الفقه والعلم والمعرفة ، وشوارعها تزدحم بالمارة ، وأسواقها قد أتخمت بكل ملذات الحياة . إن هذه المدينة تبين أوضح وأجلى سمات الحضارة الفائقة التطور ، بل إن كل ما قد يتصوره الإنسان عنها سوف يكون أقل من الحقيقة بكثير " .

هذا ما كتبه عنها المؤرخ العربى ابن خلدون فى القرن الرابع عشر الميلادى، إبان حكم المماليك ، ولا شك أن هذا التفخيم والتعظيم يدل على مدى أهمية مصر الراسخة فى إطار العالم الشرقى وقتئذ . لقد كانت مصر عندئذ تنعم بأهمية مادية، وعلمية ، وفنية على حد سواء : فإن أرض وادى النيل ترتكز على حضارة عريقة الجذور ، ولها ماضٍ مجيد ، عمل دائمًا وأبدًا على جذب اهتمام البشر وإعجابهم .

وسواء كان الأمر فى نطاق الصحراء النائية المترامية الأطراف ، أو على ضفاف النيل بجوار الشواطئ الصخرية الواقعة شرق وغرب مصر ، أو عند سفوح الجبال ، فإن هذا الماضى يعتبر بالنسبة لنا واضحًا للعيان ومفعمًا بالحياة . إن الفن والتعبير

الفنى الخاص بالعصور القديمة مازال يتجلى ويتألق فى كل مكان بمصر المعاصرة ، بل ويعبر عن الحساسية المرهفة التى يتمتع بها هذا الشعب الشغوف بالأبدية والخلود ، المشرئب دائما لمستقبل دائم أبداً لا نهايه له . وكذلك فإن النُّصُب والمنشآت والأشكال المنحوتة أو المرسومة تعبر جميعًا عن كافة عناصر الحياة التى انسابت على مدى ما يزيد عن ثلاثة آلاف عام ق.م ، بل وعن مضمونها العميق ومختلف أوجهها .

الأرض والبشر

ها هى أربعة آلاف كيلو متر من الكثبان الرملية الحمراء اللون أو المساحات الصخرية تمتد بداية من المحيط الأطلسي وحتى البحر الأحمر : إنها الصحراء المترامية الأطراف القاحلة ، إنها أرض تأخذ بالألباب وتسحر الأفئدة، لا حدود بشرية لها ، وهواؤها يتألق بالنقاء الفائق والنعومة البالغة ؛ فتجعلك تنتشى مسلوب الإرادة ، وتشعر بنفسك منقادا نحو أرض الخلود هذه ، أو بالأحرى بعيداً عن العالم الدنيوى ، والرياح ترفع الرمال فى هيئة تموجات خاطفة وممتدة وكأنها أجنحة طيور تنطلق هاربة . إنها أرض فائقة الجاذبية والخطورة فى آن واحد، إنها أرض ساحرة ، تستطيع أن تجعل الأحلام والتخيلات الدفينة ، أحيانا ، وعلى حين غرة تتجسد وتتبلور فى هيئة غير واضحة منبثقة من الرمال الفائقة السخونة .

إنها الآن قد أصبحت دربًا مترامي الأطراف لقوافل الإبل . أما فى الماضى ، فكان الرجال والحمير يقومون فى قوافل ضخمة ، من خلال طرق محددة ، بنقل البضائع الثمينة النادرة عبر كثبان الصحراء الغربية . وأحيانا أخرى ، كانوا يسلكون بعض الطرق القاحلة الصخرية التى يتخللها العديد من الوديان الجافة الجدباء التى تمتد بداية من البحر الأحمر لتصل إلى نهر النيل . وفى نهاية مسيرة بعيدة المدى ، قد يقع خلالها الكثير من المسافرين صرعى العطش ، تتراءى الواحة الخضراء الممتدة الأطراف المفعمة بالحياة ، ويتألق نهرها ذو الانعكاسات الخضراء تحت أشعة الشمس الساطعة حيث تلقى أيكات البردى بظلالها : إنها مصر ، إنها " البلد المحبوب" الأرض التى اختارتها الآلهة .

النيل هو نبع المياه والخضرة ، وكان منذ عصور سحيقة القدم قد حفر لنفسه حوضا بأرض الصحراء الشرقية .إنه ينساب بداية من منطقة البحيرات الكبرى

الأفريقية النائية ، ويحمل فى مياهه الغرين الأسود اللون الخصب ، الذى ينتزعه من جبال الحبشة ، وتتدفق هذه الطينة البكر الخصبة على أرض الصحراء المصرية فى وقت فيضان النيل (الذى يبدأ من شهر يونيو وينتهى فى أكتوبر) ، إنه يضفى بذلك الخصب والنماء على الأراضى الجدباء القاحلة . وهكذا فهو يساعد البشر على التجمع معًا فى هيئة مدن أو قرى ، حيث يوفر لهم النهر الخصب سبل العيش والحياة. وفى هذا البلد الذى تحيط به الصحارى من كل جانب تفيض مشاعر البشر بالإحساس برونق الحياة وعمقها ، بل هم مفعمون أيضا بمشاعر العرفان بالجميل نحو الآلهة التى خلقت هذا العالم المميز المختار من أجلهم . إن حب الحياة والعيش الهادئ المستقر ، والعقيدة الدينية تعتبر من المظاهر الأساسية ، بل والجوهرية فى أعماق أحاسيس الإنسان المصرى .

إذًا فإن هذا البلد العريق الذى تتعلق حياته تعلقا كليا بالنهر ، مازال يمضى فى حياته منذ آلاف السنين عبر مساحة لا تقل عن ألف كيلو متر، والتى تفصل ما بين أسوان والشلال الأول للنيل بالنوبة، وبين شواطئ البحر الأبيض المتوسط .

ولا شك أن الجفاف المناخى الذى طرأ خلال العصر الحجرى الحديث (فى حوالى العام ٥٥٠ ق·م) قد دفع المصريين إلى إحكام سيطرتهم على فيضان النيل : فعملوا على استغلاله استغلالاً متعقلاً بفضل نظام باهر للرى ؛ وأيضا بشق الترع والقنوات التى كانت تحظى بعناية واهتمام بالغين ، ويتم تطويرها بين وقت وآخر . بل وعملوا أيضا على تحديد التربة وتخطيطها؛ وبذلك تضاعفت مساحات الأراضى المستزرعة تضاعفًا كبيرًا ، وأصبحت على أتم استعداد للزراعة والرعى ، وعندئذ أخذ البشر يتجمعون فى وادى النيل ، وتحول الصيادون والقناصون الرُحَّل إلى أفراد حضريين ، وأخذوا يستزرعون هذه الأراضى التى وهبت لهم منذ وقت وجيز ؛ وبدأ الناس يتوافدون من كل مكان إلى هذا الموقع المختار .

وقبل ذلك ، فى عصور مغرقة فى القدم – أى على ما يبدو فى العصر الباليوليتى (سبعة آلاف عام ق.م) – كان هناك من يعيشون بجوار النهر ، وربما كانوا ينحدرون من الجنس الحامى ، فإن بعض النصوص التارخية تقول إنهم من سلالة حام بن نوح . وهم أفارقة من جنوب أو من شمال – غرب مصر، وربما كانوا من أقرباء النوبيين ،

أو الصوماليين ، أو البربر القائمين فى ليبيا . ولقد بينت أول الأدلة، التى تتكون من بعض الرسوم التخطيطية ، أن هناك صلة عرقية مؤكدة بين أهل الدلتا والقبائل التى كانت تعيش بغرب الوادى . ولكن يبدو أن المد البشرى الأساسى قد تم فى حوالى الألف عام الرابعة عندما تألق ثراء وخصوبة الأراضى النيلية الجديدة لتصبح ذات جاذبية شديدة . وهنا تم اندماج وانصهار سريع بين القبائل السامية الوافدة من آسيا عن طريق شبه جزيرة سيناء ، أو عبر البحر الأحمر والصحراء الشرقية ، وبين المواطنين الأصليين . وهكذا تكون " الجنس المصرى" ، إنه جنس ذو سمات خاصة ، يتسم بالقوة والصلابة ، ويجمع ما بين مختلف صفات ومزايا هذه الشعوب جميعًا ، وتغلب عليه السمة السامية . وهكذا نجد أن الفنان المصرى قد أبدع بعد ذلك فنا يتسم بالفرادة والحداثة ؛ إنه فن ينبثق من ثقافات متعددة ومتباينة ، تنبع من مصادر أفريقية وآسيوية. وكمثال على ذلك : الأشكال السحرية الأفريقية، فى عالم مفعم بقوى متعددة ومتباينة ، سواء طيبة أو شريرة ، قد يمكن اقتناصها أو ردعها. وكمثال آخر : الحساسية المفرطة ، المتوثبة ، المتأججة ، والمتيقظة دائما، التى تتسم بها خاصة الشعوب السامية التى ترنو دائما للوصول إلى الجوهر المتعمق الخالد لدى الكائنات والأشياء ؛ وهدفها الغوص إلى أعماق المشاعر والأحاسيس. ولقد عمل كل من فن النحت وفن النقش المصرى على مزج ودمج هذه السمات الدفينة .

ونجد أن جغرافية مصر نفسها قد جعلتها عبر تاريخها المديد بمثابة "ملتقى للتبادل والاتصال" الطبيعى المميز فيما بين الشعوب الأفريقية والآسيوية . وإذا أردنا أن نتوصل إلى النبع الحسى للفن المصرى فربما نجده فى أعماق قلب أفريقيا ، وفى بلاد ما بين النهرين النائية .

المكان والطبيعة

لاشك مطلقا أن الفن هو أحد ثمار الفكر والتأمل والنبوغ لدى البشر، بل هو نتاج عاداتهم وتقاليدهم العريقة التى عملت شيئا فشيئا ولا شعوريا إلى حد ما على تجسيد وبلورة أفكارهم . ولكن يمكننا أن نقول أيضا : هو نتاج للمنظر الطبيعى القائم فى نطاق المكان الذى يعيشون فيه ، والذى ينطبع فى مخيلتهم ، إن المكان الذى يرونه ويتأملونه كل يوم يؤثر تدريجيا على مشاعرهم وأحاسيسهم ، بل هو يخلق فى نفوسهم بعض الانفعالات الخاصة والعادات النظرية التى ينقلونها إلى ما يدعونه من أعمال فنية .

إن مصر تتسم بطبيعة هادئة تستطيع من الفور أن تستحوذ على المشاعر والأفئدة . وها هو أحد الكتاب المصريين – عاش فى أوائل القرن العشرين – وهو " المنفلوطى" ، قد أبدع فى وصف مدى تأثير الطبيعة على روح الفنان وأحاسيسه :

« إذا شعرت أننى أريد أن أمتع ناظرى ، كنت أخرج عند الفجر ، وقد حملت شبكتى فوق كتفى ، وتوجهت نحو النهر . إننى أرى السماء ، والمياه الفضية المتلألئة ، والمراعى الخضراء ، وسرعان ما يبزغ قرص الشمس من الشرق ، وكأنه صينية ذهبية متألقة أو نار متأججة . وها هو قد ارتفع قليلا فوق خط الأفق . وهنا ، بدأ يضفى على سطح النهر آلاف الانعكاسات الماسية المتناثرة هنا وهناك، وحبات لؤلؤية تنساب لامعة . ولقد عمل هذا المنظر الخلاب ، وهذا الهدوء والسلام الذى يشمل الطبيعة على الاستحواذ على مشاعرى وروحى . وهنا شعرت بنفسى مثل النائم المستغرق فى أحلام ؛ وقد غاب بالكلية فى كل ذلك . وعندئذ أحسست أننى لا أريد أن أعود لوعيى ، حتى يوم "البعث" ، وهكذا مكثت منتشيا فى استمتاعى ولذتى . ولكن فجأة شعرت

بجذبة طفيفة بيدى التى تمسك بالشبكة ، صحوت من هذه النشوة ، لأجد سمكة صغيرة وهى تتخبط بداخلها !! » .

ويعتبر الضوء الذى تتمتع به مصر كأحد العوامل المفعمة بالجانبية: إنه ضوء واضح صريح ، أبيض اللون . بل قد يراه البعض يخطف الأبصار إذا قورن بالضوء الباهت الكئيب فى البلاد الغربية . إنه ضوء شامل ، لا ظلال به ، ولا تغييم؛ وهكذا لا نجد أثراً لما يسميه البعض "بالضوء المعتم" فى نطاق فن الرسم المصرى .

وترى الألوان القوية والواضحة وهى تتجاور معًا ، فتخلق بذلك نوعا من الصدمة البصرية : لون الرمال الأحمر والوردى ، ولون النخيل الأخضر الداكن القوى ، واللون الأخضر الناعم الذى تبدو به الحقول فى فصل الربيع عند بداية ظهور النبتة الأولى من داخل الأراضى ، واللون اللازوردى (الداكن) التى تتألق به السماء ، والانعكاسات الخضراء أو الزرقاء المتماوجة على سطح مياه النهر الواسع المدى ، واللون الذهبى الساطع الذى تتلألأ وتسطع به أشعة الشمس . ويلاحظ أن الفنان المصرى غالبا ما يستعين بالألوان الأساسية المحددة : الأحمر، والأخضر ، والأزرق ، والأصفر .

ولا يتوقف أبداً عند هذا الحد تأثير الطبيعة والمكان على مشاعر وأحاسيس الفنان المصرى ... فلا ريب أن مصر دولة تتضافر فى إطارها العناصر الطبيعية لتصبح ككل وكيان فائق التناغم والتوازن . ولا شك أن المحور الرئيسى لمصر هو النيل . وينساب هذا النهر ببطء من الجنوب إلى الشمال ، على ضفتيه تقع غابات البردى الكثيفة بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى ، والتى لم يكن ارتفاعها ليقل وقتئذ عن ستة أمتار ؛ وتحوى فى أعماقها عالمًا من الحيوانات المختلفة المتباينة . أما فى الجهة الشرقية ، ثم الغربية فتقع منطقة تكثر بها المستنقعات ملائمة لتربية المواشى . بعد ذلك ، وعلى جانبى هذه المنطقة، كانت تتراءى الحقول المستزرعة ، وتتفرع حولها شبكة من القنوات التى تساعد على إنتاج مختلف الزراعات . وأخيراً، ومن ناحية الشرق والغرب، تترامى الصحارى إلى مالا نهاية ، وهكذا يبدو المنظر الريفى وكأنه صورة مكررة على الجانبين الأيسر والأيمن للنيل الذى يهيمن ويسيطر تماما على مقاليد الحياة بمصر . إن ريف مصر هو ريف لا نظير ولا مثيل له ؛ بل ولا يدانيه أى ريف آخر فى العالم . ولقد عمل

فن الرسم والنقوش البارزة على إبراز هذه الازدواجية بين المناظر المتماثلة فى إطار أى موضوع موكزى : المناظر الطقسية الشعائرية ، والمناظر المدنيّة (صيد الحيوانات وصيد الأسماك ، بصفة خاصة) . وسوف نتناول ذلك فيما بعد بمزيد من التفصيل عند معالجة موضوع التناغم البصرى .

وأخيراً فإن هذا التناسب الطبيعى فيما يتعلق بالشرق والغرب قد أقر به أيضا من خلال التوازن فى الألوان : فإن "كمت" ، أى " السوداء" (اسم مصر خلال العصور العتيقة) ، أرض الغرين الخصب المفعم بالحياة ، تجابه "دشرت" أى "الحمراء" ، وهى مساحات الصحارى الشاسعة الحمراء اللون ، وهى مأوى القوى الشريرة أو الخطرة ، بل وأيضًا الأرض القاحلة الجدباء . وينبثق من خلال ذلك نوع من التجابه المعنوى بين الكائن الحى والخواء ، بين الخير الشر .

وتبدو مصر كوحدة جغرافية قائمة بذاتها ، بل هى وحدة طبيعية مختارة منذ الأزل ، وتختلف فى ذلك عن بقية دول العصور القديمة . ولكن بالرغم من ذلك ، هناك نوع من الازدواج الثانوى الطبيعى أيضا يتراءى فى نطاق هذا الكيان الموحد . وسوف ينعكس هذا الازدواج على أساليب الفن المصرى ؛ ففى الجنوب ، بداية من أسوان إلى منف (حوالى ثمانمئة كيلو متر تقريبا) وحتى بداية دلتا النيل (موقع القاهرة الحالية) لا يزيد عرض المساحة الصالحة لعيش الإنسان عن عشرة كيلو مترات على جانبى النيل ، وكان سكان هذا المكان يعملون أساسا فى الزراعة ، والرعى ، والحرف اليدوية البسيطة ، ويبدون كرجال أشداء أقوياء يعيشون فى منطقة ذات مناخ "قارى" إلى حد ما ، لا تبدو الحياة فى إطارها سهلة أبدا .

كانت هذه المنطقة تخضع أساسا " للجنوب" الأعظم ، وتنفتح إلى أقصى مدى للمؤثرات الأفريقية ، وكانت "مصر السفلى" أى دلتا النيل ذات السبعة أفرع (ستمئة كيلو متر عرضا ، ومئتى كيلو متر عمقا) تختلف تماما عن "مصر العليا" ؛ وهى تتكون من وادى غرينى مترامى الأطراف ، وتتمتع بمناخ معتدل ولطيف وترتبط ارتباطا وثيقا بمنطقة " البحر المتوسط" كله ؛ ولذا نجد أن بعض أهلها كانوا يعملون فى الزراعة والرعى . ولكن كان هناك أيضا النجارون والتجار ، وهم دائما منفتحون

على المؤثرات الخارجية ومتقبلون لها ، بل وكانوا على صلات وعلاقات عديدة مع آسيا . وبداية من العام ٢٠٠ ق.م تقريبا، وخضوعا لمؤثرات المد التاريخى ، تراءى هذا التعارض بين الجنوب والشمال من خلال وجود " مدارس" فنية مختلفة ومتباينة عن بعضها بعضاً .

ولقد استثيرت وتأججت بكل وضوح حساسية الفنانين المصريين منذ قديم الأزل أمام المؤثرات الطبيعية لهذه المنطقة ذات السمات الخاصة المميزة غير المألوفة ، وهكذا تراءت كل عناصرها من خلال أعمالهم وإبداعاتهم الفنية .

ثروات من أجل الفنانين

لقد قدمت مصر إمكانيات ضخمة من أجل العمل الفني : خاصة أن أراضيها كانت تتضمن الكثير من المواد الثمينة النادرة ، ولا ريب أن الإمبراطورية التى أقامها الفراعنة بداية من القرن السابع عشر ق .م قد أسهمت إسهاما ضخما فى هذا الثراء. ويضاف إلى ذلك أيضا ما كانت تجلبه بعض الحملات الخارجية سواء البحرية أو البرية . ولقد عرف الحرفيون – منذ وقت مبكر – كيفية معالجة وتطويع هذه المواد المختلفة المتباينة ، والسيطرة عليها تماما .

الأحجار

لقد تمت الاستعانة بالأحجار سواء الفائقة الصلابة أو اللينة إلى حد ما منذ فجر العصور القديمة . فبالنسبة للأحجار التى كانت تتميز ببعض الليونة ، والتى كانت توفرها بعض محاجر مصر ، تميّز خاصة الحجر الجيرى ، والحجر الرملى، والمرمر .

وبالنسبة لمحاجر الحجر الجيرى ، فقد كانت كثيرة العدد ، ويبدو أن أكثرها أهمية، وأحسنها استغلالا ، وأعظمها قدما ، وعراقة أيضا كانت محاجر "طرة "، و " المعصرة" . وتقعان على بعد حوالى عشرة كيلو مترات جنوب القاهرة الحالية على الضفة اليمنى للنيل أمام " منطقة ": الأهرام ، والجيزة ، وأبو صير، وسقارة ، الواقعة على الضفة اليسرى للنهر . والجدير بالذكر أن الكتل الحجرية عند إخراجها من المحجر كانت تنقل على ناقلات نهرية من أجل عبور النيل ، بعد ذلك كان يتم نحتها فى موقع الهرم نفسه الذى سوف يتم تشييده ، فقد كانت تستعمل بمثابة كساء وغطاء خارجى له . أما كيانه الرئيسى نفسه فكان يبنى من أحجار أكثر صلابة وقوة . ويلاحظ أن المحاجر فى "طرة" والمعصرة كانت تحفر فى صخور الشاطئ الصخرى نفسه ، وكان يتم الدخول إليها بواسطة فتحة واسعة مستطيلة الشكل أعدت فى جانب

التل. وبداخل المحجر أقيمت دعامات قويّة ومتينة من أجل دعم الطبقات العليا. أما عن الممرات التى يتم اقتلاع الحجارة منها ، فقد كانت تمتد وتتعمق بداخل الجرف الصخرى إلى مئات الكيلو مترات ، وكانت هناك أيضا محاجر للحجر الجيرى مكشوفة السقف : فى منطقة "بنى حسن" فى مصر الوسطى ، وفى " السلسلة" بمصر العليا . ويلاحظ أن عملية تقطيع واقتلاع الحجارة فى "بنى حسن" كانت تتم بشكل أفقى مع بعض الاتجاهات الرأسية إلى داخل الأرض ، ولا ريب أن تقطيع الحجارة بهذه الكيفية كان يبدو أكثر سهولة وسرعة ، ولكن الحجر كان يبدو أقل جمالا ونعومة من الحجارة التى تستخرج من "طرة" .

وعلى ما يبدو أن هذا الحجر الجيرى الأبيض الناصع اللون كان يستعمل غالبا فى صناعة التماثيل . ولقد أبدع الفنانون والصناع الكثير من الأعمال الفنية من هذا الحجر الوفير والسهل المعالجة . ولم يكن من الصعب على الحرفيين والصناع العمل بأدواتهم الخاصة بكل سهولة فى هذه الحجارة اللينة إلى حد ما؛ وهكذا كانوا يتمكنون من إضفاء كافة السمات والتعبيرات مهما بلغت دقتها وصعوبتها على الوجه والجسد البشرى ، لتبدو وكأنها تنبض بالحياة . ولقد استُعين بالحجر الجيرى أيضا من أجل نحت التماثيل العملاقة والفائقة الضخامة ؛ وكمثال على ذلك نجد أمامنا " أبا الهول" العظيم بالجيزة ، فها هو منذ حوالى خمسة آلاف عام مازال رابضا مسيطرا على الرمال المترامية ، بل هو يؤكد أيضا ، وبكل وضوح على صلابة المادة التى نحت منها ، وأيضا على مهارة ونبوغ النحاتين المصريين . والجدير بالذكر فى هذا المجال أن الحجر الجيرى كان يستعان به فى صناعة التماثيل فى عصر ما قبل التاريخ ، بل وفى عصر الملك نعرمر (أول الملوك المصريين حوالى العام ٣٢٠٠ ق .م) ، واستمر ذلك حتى نهاية تاريخ مصر القديمة .

بالنسبة لمحاجر الحجر الرملى فهى تقع ناحية الجنوب ، أما محاجر الحجر الجيرى فموقعها ناحية الشمال ؛ ولقد تباينت واختلفت أنواع هذه الحجارة ، فمن المنطقة الواقعة ما بين إدفو وكوم أمبو – أى جبل السلسلة – كان يتم استخراج حجر رملى فائق الجمال لونه أصفر ، وكان يستعان به من أجل زخرفة النصب والمنشآت . ففى الكرنك نجد أن الأساطين الكبرى بمعبد آمون – رع الذى شيده الرعامسة ، ومعابد الاستراحة الخاصة بسيتى الأول ورمسيس الثالث ، قد شيدت جميعها من الحجر الرملى الأصفر اللون المستخرج من "جبل السلسلة" ولقد عمل الحجر الرملى

أيضا على إضفاء انعكاساته المضيئة على أعمال النحاتين ، وكمثال على ذلك : رأس بديع الصنع يمثل الملك "ددف رع" (الأسرة الرابعة) نحت من الحجر الرملي ، وهو محفوظ حاليا بمتحف اللوفر بباريس .

ومن الحجر الرملي الأقل جمالا وبريقا – أي من النوع الدارج غير المتميز – تم نحت التمثالين العملاقين الخاصين بـ «أمنحتب» الثالث (الأسرة الثامنة عشرة) ، وهما يعرفان باسم : " تمثالي ممنون" ، ولا يقل ارتفاع كل منهما عن تسعة عشر مترا ، وقد نصبا على مشارف الوادى فيما بين النيل والصحراء ، وفى مواجهة جبّانة طيبة .

من أعالي الشلال الأول بالنوبة وحتى السودان كان الحجر الرملي يبدو أقل جودة ، ولقد استعمل هذا النوع في بناء معبد « أمنحتب » الثالث في " صولب" (عند سافلة الشلال الثالث) . ولا شك مطلقا أن النوعية السيئة لهذا الحجر الرملي المحلى هى التى تسببت فى تحول هذه المنشآت إلى أطلال .

ولا ريب أن الأوانى التى ترجع إلى العصر الباليوليتى ، والمنحوتة من الحجر الرملي ، والتى عثر عليها خلال التنقيبات الأثرية تبين أن هذا النوع من الأحجار قد استعمل منذ قديم الأزل ، بل لقد استعين به على مدى تاريخ مصر كله . وأوضح دليل على ذلك هو تلك التماثيل العديدة المصنوعة خاصة من الحجر الرملي الموجودة حاليا بجنوب " بنى حسن" . وعلى بعد عدة كيلو مترات جنوب شرق "تل العمارنة" ، وعلى الهضبة التى يبلغ ارتفاعها حوالى "مئة وعشرين مترا " ، وتقع على ضفة النيل اليمنى، تتراءى بعض الآثار المبينة عن وجود العديد من محاجر المرمر . وهناك بعض العروق الأخرى التى تقع ناحية الجنوب الشرقى على بعد خمسة عشر كيلو متر من نهر النيل ، ولقد تم استغلالها منذ الأسرة الرابعة . وقد اتسم المرمر المستخرج من " حتنوب" بالليونة والشفافية ، وكان من السهل اقتلاعه من الصخور: فلقد كان هذا النوع من الحجارة يتضمن فى اتجاهه الرأسى شقوقا مستطيلة كانت بالفعل تعمل على سهولة تقطيع كتله الضخمة . ولقد تم تعبيد طرق خاصة فى الصحراء تؤدى إلى ضفاف النهر من أجل نقل الكتل الحجرية، وهناك كانت السفن تقوم بشحنها إلى الأماكن المحددة . ولقد نظمت العديد من الحملات الملكية بداية من الأسرة الرابعة خاصة ، وإحداها كان قد أمر بها "مرن رع" (الأسرة السادسة) ، ولقد جاء ذكرها من خلال النص الذى نقشه "أونى" فوق أحد جدران المقصورة الخارجية بمصطبته فى "أبيدوس" . و "أونى"

هذا كان أحد كبار موظفى الدولة ، ويحظى بثقة الفرعون ، ووقتئذ كان يشغل وظيفة " حاكم مصر العليا" ، وقد قال فى هذا النص : « لقد أمرنى جلالته بالتوجه إلى "حتنوب" لإحضار هيكل من المرمر ، ومن أجله عملت على شحن هذا الهيكل المرمرى عبر مياه النهر فى سبعة عشر يوما، وكان قد تم نحته وإعداده فى موقع " حتنوب" نفسه . ولقد أمرت بإبحاره نحو الشمال (حيث العاصمة منف وجبانة سقارة) فوق إحدى الشاحنات النهرية . وصنعت هذه الشاحنة من خشب السنط ، وبلغ طولها ما يقرب من " ستين ذراعا " (حوالى ثلاثين مترا) ، أما عرضها فلم يقل عن "ثلاثين ذراعا" ، ولقد تم إعدادها وتصنيعها فى خلال سبعة عشر يوما!!» .

والجدير بالذكر أنه منذ بداية العصور التاريخية ، أى فى الألف الرابعة ق . م . كان الحرفيون ينحتون من المرمر أوانٍ طولية الشكل متناسقة للغاية ، وفى أغلب الأحيان كانت موائد القرابين بالمقاصير تنحت أيضا من المرمر . وكمثال على ذلك نجد تلك المائدة التى عثر عليها فى فناء معبد الشمس الخاص بالملك "نى أوسر رع " (من الأسرة الخامسة ، فى " أبو غراب") ؛ وكدليل آخر هناك الأوانى الكانوبية التى تحتوى عادة على أحشاء جسم المتوفَّى بعد تحنيطه . ولا شك أن المرمر قد أضفى لونه الأبيض الناصع ، وتألقه على الكثير من التماثيل الملكية فى كافة العصور : فهناك على سبيل المثال ، التماثيل الخاصة بـ "خفرع" ، و "منكاورع "(الأسرة الرابعة) ، وهناك أيضا تماثيل " بيبى" الثانى وهو على هيئة طفل صغير وقد ركع ، أو جلس على ركبتى أمه من (الأسرة السادسة) ، وكذلك التمثال الخاص "بأمنحتب الرابع" ، وهو يقدم إحدى اللوحات (الأسرة الثامنة عشرة)، على سبيل المثال .

وأخيراً هناك حجر الطلق ، وهو نوع من الحجارة اللينة المرنة ، ومن الممكن صقلها ببعض مواد الصقل فتبدو فى شكل الخزف . ولقد صنعت منها الكثير من الجعارين ، والتمائم ، والقلادات المختلفة المتباينة ، وأحيانا كان يستعان بها فى صناعة التماثيل ؛ وكمثال على ذلك : تمثال لرأس الملكة "تى" (من الأسرة الثامنة عشرة) ، وقد عثر عليه فى سيناء .

وبالإضافة إلى كل ذلك نجد أن الأرض المصرية تزخر بثروة طائلة ، وبأنواع متباينة من الأحجار الصلبة ، مثل : الجرانيت ، والديوريت ، والشست ، والبازلت ، وحجر الكوارتزيت .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أكثر محاجر الجرانيت قدمًا وعراقة ، والأقدر استمرارية هى محاجر أسوان ، ولقد استمر استغلالها لفترات مديدة للغاية ، وهى تقع عند مستوى الشلال الأول للنيل ، وتعتبر أحجارها من أجود الأنواع وأجملها ؛ فلونها يتماوج ما بين الرمادى والوردى ، وموقعها على الضفة اليمنى للنيل . ولقد تم استغلال محاجر جرانيت أخرى غيرها فى بعض الأحيان ، ولكن أحجارها كانت تقل فى جودتها وجمالها عن أحجار أسوان .

وكانت عملية استخراج الجرانيت تتم وفقا لأسلوبين ، ويمكننا أن نتبين حاليا فوق كتل الجرانيت المستخرجة من المحاجر الفائقة القدم بعض التحزيزات بأماكن محددة ومنتظمة المسافات ، ولا شك أن هذه التحزيزات تعمل على تحديد مساحة الكتلة الجرانيتية المراد اقتلاعها ؛ ولهذا كانت توضع بداخلها قطع خشبية ، يتم بلُّها بالمياه، وهكذا فإن القطع الخشبية تتفسخ عند بلِّها ، وبالتالى تعمل على انفلاق الحجر الجرانيتى بالأماكن التى تم تحديدها . وبذلك يتم الحصول على قطع منحوتة جاهزة تقريبا من أجل الصقل والتلميع . أما الأسلوب الثانى ، فيتم اتباعه عندما يراد الحصول على قطع أحادية الحجر ضخمة المساحة لإعداد مسلة ما ، أو تمثال عملاق ... ولكى يعثر القائمون بهذا العمل على كتلة حجرية بدون عيوب داخل العروق، كان الأمر يستلزم نزولهم إلى أعماق كبيرة ، والتى كانت الضرورة تستدعى التخلص من الجزء الأعلى للكتلة الحجرية . ولتحقيق ذلك كانوا يشعلون نيرانا قوية ومتأججة بجوار الحجر الجرانيتى نفسه ، وحالما يصل إلى درجة سخونة عالية يقومون بسكب كميات من المياه عليه ، وهكذا يصبح الحجر أكثر ليونة وأكثر قابلية للاقتلاع ، وعندئذ يقتلعون الجزء الحجرى غير اللازم للاستعمال ، بعد ذلك يعملون على تسوية الجزء العلوى للكتلة الحجرية التى مازالت قائمة فى مكانها عن طريق الطرْق ،أى بطرقها بقطعة حجرية أكثر صلابة ، مثل الدلوريت (شبيهة بالديوريت) . وكان يتم العثور على هذا الحجر فى الوديان الصحراوية الواقعة ما بين النيل والبحر الأحمر (ويمكننا حاليا أن نتبين آثار هـذا الطرْق ، فوق قمة إحدى المسلات التى لم يتم بناؤها ، والتى عثر عليها مؤخرا) ، بعد ذلك يقومون بحفر الأرض حول الكتلة الحجرية المطلوب استخراجها. والجدير بالذكر أن الحفر التى تحيط بمسلة أسوان ، التى مازالت راقدة

فـوق الأرض لا يقل عمقها عن "تسعين" مترا ، أما عرضها فهو "خمسة عشر" مترا ؛ وحالما يصل العمـال إلى العمق المطلوب كانوا يقومـون بنزع كتلة الجرانيت من مكانها بأكملها دون أية إصـابة . ولا شـك أن أسـلوب طـرْق أركـان هذه الكتلة الحـجرية بالمطرقة ، أو ببلها بالمياه كان سيؤدى إلى إصابتها ببعض التشويهات خاصة إذا كانت فائقة الاستطالة ، وعلى مـا يبدو أن القائمين بهذا العمل كانوا يفضلون أسلوب الطرق بالحجر ، مع حفر سراديب تحت الأرض أسفل هذه الكتلة الجرانيـتية الأحـادية التى يراد اقتلاعها . ولا ريب مطلقا أن هذه المرحلة بصفة خـاصة كانت تعتبر بمثابة أصعب مراحـل العمـل – بالنسبة للعمال – لأنهم يعملون فى أوضـاع عسيرة وفـائقة الصعوبة والخطورة .

ولقـد قـدمت الكثـير من النصـوص دلائل عن الحـمـلات الكبـرى إلى أسـوان ؛ للحصول على الحجارة اللازمـة ، وقد تم ذلك عبر كافة عصور التاريخ . وهـا هو سرد لحياة "أونى" يرجع إلى الأسرة السادسة يتبين من خلاله ما يلى :

« لقد أمرنـى جلالة الفرعون " مرن رع" بالتوجه إلى "إلفنتين" من أجل إحضـار باب منحـوت من الجرانيت ، بالإضـافة إلى مـائدة قرابين ، وبضـعة أبواب وقـواعد من حجـر الجرانيت ، وكذلك لإحضـار ركـائز للأبواب ، وكمـيـة من البـلاط الجرانيـتى ... للحـجرة العليـا بهرمـه . وهكذا فقـد أبحـرت نحـو الشـمـال (أى نحـو الجبـانة الملكيـة بسقـارة) فى نفس اتجاه هذا الهرم . ومـعى ست شـاحنات، وثلاث سـفن ناقلة ، وثلاث سفن أخرى من أجل التفريغ ... وقد عبأ كل ذلك من أجل حملة واحدة » .

لا ريب مطلقا أن أكثر الحـمـلات أهمية وضـخـامـة تلك التى نظمت خـلال الأسـرة الثـامنة عشـرة ، بأمر الملكة "حتشـبسـوت" ، خـلال العام الخـامس عشـر من حكمـهـا (حوالى العام ١٤٠٠ ق . م) وكان الغرض من إرسالها أن تحضر من جزيرة " سهيل" عند أسـوان مسلتين ضـخـمـتين نحتت كل منهمـا على هيـئة كتلة أحـادية من حـجـر الجرانيت . وكان الهدف منهما هو تمجيد عظمة الإله "آمون رع" الكرنك ، ولقد سردت قصة هاتين المسلتين على الجدار الغربى لقاعة الأعمدة الأولى بمعبد الدير البحرى :

« هـاتان المسلتـان العظيمـتان اللتان أمرتُ جلالتى بصنعهمـا من الذهب الخـالص من أجل أبى "آمون" ، لكى يبقى اسمى صامداً وخالداً فى هذا المعبد إلى أبد الدهر .

لقد صُنعت كلّ من هاتين المسلتين بقطعة واحدة من حجر الجرانيت الصلب، بدون أية روابط أو إضافات ، وقد أمرت جلالتى بأداء هذا العمل فى العام الخامس عشر من حكمى ، بالشهر الثانى من موسم الإنبات ، فى اليوم الأول . واستمر هذا العمل حتى العام السادس عشر من حكمى ، بالشهر الرابع من فصل الجفاف ، باليوم الأول ، وبذلك يكون الوقت الإجمالى لهذا العمل حوالى سبعة أشهر فى المحجر» .

أما عن الوسائل التى اتبعت بعد ذلك من أجل نقل المسلتين من أسوان إلى الكرنك، فهى فائقة الضخامة . ففى البداية استعان المختصون بهذا العمل بزحافات لنقل المسلتين من المحجر إلى شاطئ النيل . ولم يكن طول كل من المسلتين ليقل عن "ثلاثين" مترا ، وإحداهما مازالت قائمة حتى الآن فى مكانها نفسه بداخل قاعة الأساطين (الواقعة ما بين الصرحين الرابع والخامس بمعبد آمون رع). وقد وضعت المسلتان فوق صندل نهرى مستطيل الشكل ، وتم ربطهما بحبال فائقة المتانة ، وأخذ الصندل ينساب فوق سطح النيل ، وبدأ إبحاره بقوة دفع ثلاثين سفينة مرتبطة فيما بينها بواسطة الحبال التى عقدت فى صواريها . وأخذ الجدافون البالغ عددهم تسعمئة وثلاثون جدافا يقومون بقوة سواعدهم بدفع هذا الأسطول الضخم إلى الأمام . وعلى ضفاف طيبة كان الملاحون والجند المرتزقة ينتظرون فى الميناء ؛ للقيام بتفريغ ذلك الحمل الثقيل ، وفى الوقت نفسه قدمت القرابين للآلهة إحياءً لمناسبة وصول المسلتين ، بحضور رجال الدين وكبار موظفى البلاط الملكى .

وحاليا " تزين " المسلات المنحوتة من الجرانيت التى كان "تحتمس" الثالث (الأسرة الثامنة عشرة) قد أمر بتشييدها كلا من : روما ، ولندن ، ونيويورك ، واسطنبول ، بأكبر ميادينها . وفى ميدان الكونكورد بباريس ها هى المسلة الضخمة التى كان "رمسيس" الثانى (من الأسرة التاسعة عشرة) قد أقامها أمام معبد الأقصر ، إنها مازالت ، وهى فى مكانها هذا فى عالم اليوم تؤكد مدى جمال وروعة وتألق الجرانيت الوردى المستخرج من محاجر أسوان ، بل وتفصح أيضا عن مدى مهارة ونبوغ نحاتى الحجارة فى مصر القديمة ، بل هى تعبر أيضا عن مدى ما يتمتع به هؤلاء الصناع من صبر وحذق لا حدود لهما .

وتؤكد الكثير من الأدلة الأثرية أن الجرانيت قد استُعمل منذ قديم الأزل ، فقد كان المصريون قبل العصور التاريخية ينحتون أوانٍ رائعة من هذه المادة ، كما استعان به

المهندسون المعماريون منذ أمد طويل . فخلال الأسرات المبكرة (فى حوالى العام ٣١٠٠ ق . م) تم تبليط أرضية حجرة الدفن الخاصة بالملك "أوديمو" بسقارة بطبقة من الجرانيت ، كما صنعت ركائز الأبواب من الجرانيت الوردى . ويلاحظ وجود الجرانيت من خلال بعض الأعمال الداخلية بأهرام الجيزة: كتل هائلة لسد الممر المؤدى إلى حجرة التابوت بهرم "خوفو" ، ونجد أن سقف هذه الحجرة الجنازية نفسها التى شيدت بواسطة كتل الجرانيت يتكون من تسع كمرات جرانيتية أحادية الحجر، لا يقل وزنها عن أربعمئة طن ، وقد نفذ هذا السقف بحيث تتوافر وقاية من الضغط الذى تمثله قمة الهرم . أما عن التابوت الملكى ، فمازال فى مكانه نفسه ، ولكن فارغا ، وقد نحت هو الآخر من الجرانيت . وبالنسبة للمعبد الذى قيل إنه خاص بأبى الهول ، وهو فى حقيقة الأمر " معبد الوادى" ضمن مجموعة "خفرع الجنازية" - فقد شيد من الجرانيت . ومن المؤكد أن حجر الجرانيت كان يكفل أيضا البقاء الدائم للمعابد : مأوى الآلهة ومسكنها .

إن التماثيل المنحوتة من الجرانيت تبدو فائقة العدد ، فنجد على سبيل المثال : التماثيل العملاقة من الجرانيت الوردى التى أقامها "تحتمس" الثالث (من الأسرة الثامنة عشرة) أمام الصرح السابع بمعبد "آمون رع" فى الكرنك ، وهناك أيضا الجرانيت الأسود والوردى الذى صنعت منه تماثيل "رمسيس" الثانى العملاقة (الأسرة التاسعة عشرة) القائمة أمام الصرح الواقع بمعبد الأقصر ، وقطعا هناك الكثير من التماثيل الأخرى .

إن الاستعانة بالجرانيت سواء فى تشييد النصب والمنشآت أو فى صنع تماثيل الملوك والأفراد هو بمثابة ضمان أبديتها وبقائها على الدوام .

وبالنسبة لحجر البازلت فقد كانت أرض مصر مفعمة ومتخمة به ، فقد كان هناك بعض المحاجر على قدر كبير من الأهمية فى مصر السفلى ، وكان بعضها يقع على الضفة اليمنى للنيل بجوار القرى الحالية المعروفة باسم : " أبو جبال" و " الخانكة" على بُعد بضعة كيلو مترات شمال شرق القاهرة الحالية ، على مقربة من الطريق النهرى الذى يربط ما بين النيل وقناة السويس الحالية . أما عن المحاجر الأخرى فكانت تقع على الضفة اليسرى للنيل بكرداسة ، على بعد بضعة كيلو مترات شمال الجيزة .

وعلى ما يبدو (بالرغم من عدم وجود دليل مؤكد لذلك) أن أحجار البازلت التى استعملت فى بناء الأهرامات الكبرى قد استخرجت من هذا الموقع . وتدل بعض الآثار المتبقية من عملية تبليطه عن مكان المعبد الجنازى الخاص بهرم "خوفو" الذى بلطت عتبته بالبازلت . وفى " أبو صير" جنوبا نجد أن الفناء المكشوف الخاص بمعبد الملك " نى أوسر رع" الجنازى قد بلط بالبازلت أيضا .

وكان هناك موقع آخر لاستخراج البازلت فى مصر العليا "بجبلين" جنوب طيبة، وكان الصناع المصريون يستعينون بحجارته من أجل نحت بعض التماثيل العملاقة بمنطقة طيبة .

لقد استُعمل البازلت منذ أمد بعيد فى عمليات البناء والتشييد ، بل واستُعين به أيضا فى إبداع تماثيل الشخصيات الملكية أو العامة ، ولكن - ربما - لم يلاق نفس نجاح الجرانيت أو الحجر الجيرى .

ومع ذلك فقد استعين بهذه المادة منذ قديم الزمن ، بل وتنوعت استعمالاتها وتباينت : فمن البازلت نحتت الأوانى فى عصر ما قبل الأسرات ، ولقد عثر أيضا على بعض التوابيت المنحوتة من البازلت ، وكذلك هناك بعض قطع الموازين التى ترجع إلى الأسرة الخامسة .

لقد اعتبر الصوان من أكثر الأحجار صلابة وقوة ، وعلى مدى العصور التاريخية القديمة كان المصريون يستغلون محاجر الصوان فى "الجبل الأحمر" ، بشمال شرق القاهرة الحالية ، وقد أطلق هذا الاسم على الموقع ؛ لأن الأحجار التى تستخرج منه ذات لون أحمر ، وكانت عملية اقتلاع الحجارة تتم بواسطة القرع والدق: ومع ذلك فإن مثل هذه الوسيلة لم تكن لتكفى فى مواجهة مثل هذه الحجارة الفائقة الصلابة والمقاومة ، وكان المختصون يلجأون إلى استعمال بعض الأدوات المعدنية (ربما من النحاس) قد تبدو فى شكل معول البناء . والجدير بالذكر أن حجرة الدفن بهرم "أمنمحات" الثالث (الأسرة الثانية عشر) فى"هوارة" قد شيدت من حجر الصوان ، وخلاف ذلك فلقد عثر على رؤوس تماثيل رائعة الجمال لبعض الملوك والملكات ، وهى بمثابة أجزاء مازالت خالدة وباقية من تماثيل ضخمة بديعة الصنع : وكمثال على ذلك هناك هذا التمثال الرائع الإبداع والواقعية الذى يمثل الملك "سنوسرت"

الثالث (من الأسرة الثانية عشرة) . ومن الصوان أيضا أبدع ذلك الوجه الجميل المعبر للملكة "نفرتيتى" (الأسرة الثامنة عشرة) .

بشرق وادى النيل فى الصحراء الممتدة من "قفط" شمال طيبة ، وحتى " القصير" على ساحل البحر الأحمر ، يمتد واد قاحل وجاف هو "وادى الحمامات" ، ومن الممكن أن تستمر الرحلة عبر أرضه القاحله طوال أربعة أيام ، وهو يعمل على ربط "آسيا" "بأفريقيا" . وقبل بداية العصور التاريخية كانت الحملات تتوغل فى هضابه الصخرية المرتفعة من أجل استغلال الحجر المبلور "الأخضر اللون" ؛ فإن هذا الحجر مع مرور الوقت كان يتحول إلى اللون الأخضر الزيتونى .

وتجدر الإضافة إلى أن النقوش البارزة باللوحات التى ترجع إلى عصر ما قبل الأسرات (حوالى ٣٥٠٠ ق . م) الفائقة القدم قد نحتت من هذه المادة التى استُعْملت على مدى التاريخ كله .

وفوق جدران تلك المحاجر الموغلة فى القدم يمكن أن تشاهد حاليا بعض الرسوم التخطيطية البسيطة التى تركها أفراد البعثات وراءهم : منذ عهد الملك "جد" (من الأسرة الأولى) ، وحتى أواخر إمبراطورية الرعامسة ، وما بعدها : نجد أن "رمسيس" الرابع خاصة (من الأسرة العشرين) الذى استهل مرحلة التدهور السياسى فى إطار الحضارة الفرعونية قد حاول جاهدا أن يدفع بعجلة التقدم الاقتصادى بمصر : فعمل على تنظيم عدة حملات إلى "وادى الحمامات" ، وأمر باستغلال محاجر أخرى جديدة ، والتى كانت تحظى بحراسة مشددة من رجال الشرطة والجيش . ولقد استعملت هذه المادة إلى أوسع مدى فى مجال نحت التماثيل .

ومن أجمل الأعمال فى هذا المجال يمكن الإشارة إلى التماثيل التى عثر عليها عالم الآثار "رايزنر" بالمعبد الجنازى الخاص بالملك "منكاورع" (من الأسرة الرابعة) ، وهى تمثل هذا الملك واقفا بصحبة أحد الآلهة مجسدا لإحدى مناطق مصر . ثم هناك التمثال العملاق الذى يمثل "تحتمس" الثالث (من الأسرة الثامنة عشرة) ، وهو يطأ تحت قدميه بعض الأعداء المهزومين . وأيضا نجد تمثال "أمنحتب" الثالث (من الأسرة الثامنة عشرة) مرتديا زيا آسيوى الطراز . وكذلك ، هناك تمثال "رمسيس" الثانى (من الأسرة التاسعة عشرة) ، وهو راكع على ركبتيه ، ويقدم إناء للآلهة فى حركة رشيقة متناسقة .

وقد عثر أيضا على بعض التوابيت الثقيلة الوزن مصنوعة من حجر الشست ، ولكن لم تستعمل هذه المادة أبدا فى مجالات البناء والتشييد .

وبداخل هذه الهضاب الصخرية العالية التى تحيط بالوديان الصحراوية القاحلة الممتدة فيما بين النيل والبحر الأحمر ، عثر المصريون أيضا على أحجار صلبة أخرى : إنها الديوريت ، والنايس (حجر صوانى) ، و(حجر السماق) الرخام ، والمرمر .

ومن أشهر التماثيل المنحوتة من الديوريت : ذلك التمثال الذى يمثل الملك "خفرع" وهو جالس على عرشه بكل عظمة وجلال ، وقد أحاط برأسه جناحا الصقر الإلهى حورس المنشوران لحمايته !!

ولا ريب أن كل هذه الأحجار المفتقدة إلى الرقة والنعومة ، والتى كان الصناع الحرفيون يستعملونها منذ عصر ما قبل التاريخ ، كانت تقدم للعمل الفنى وسائل ودعامات كثيرة ومتباينة .

الأحجار الثمينة النادرة

فى هذا المجال أيضا يبدو واضحا أن مصر تحظى بقدر وافر من الثراء، ونعنى بكلمة مصر : وادى النيل ، والأراضى المرتبطة به جغرافيا وسياسيا، وهى: شرق سيناء ، وجنوب النوبة .

إذا بدأ المسافر رحلته من غزة ، واتجه جنوبا فإنه يصل إلى شبه جزيرة سيناء الصحراوية التى تجوبها قبائل البدو الرحل ، وهى بمثابة إحدى المناطق الشرقية الشاسعة الخاضعة لمصر . وبخلاف النحاس والحجر الصوان الذى تزخر به هذه الأراضى بكميات وافرة كان المصريون يتوجهون إليها من أجل الحصول على الأحجار الكريمة النادرة ، مثل : الفيروز خاصة ، والزمرد والملاخيت (كربونات النحاس) .

ولقد قام المصريون باستغلال موقعين محددين ، هما : " وادى المغارة" ، بالجنوب الغربى ، ومعناها " الكهوف " ، وقد أطلق أهالى المنطقة هذا الاسم على التلال العالية نفسها ، والتى تعمقت فى جوانبها محاجر الفيروز . وفوق هضبة شاهقة ، على ارتفاع حوالى ستة عشر مترا تحت مستوى قمة التل عثر المنقبون على بعض الآثار الدالة على وجود أفراد الحملات المصرية ترجع إلى حوالى خمسة آلاف عام . وكانت المحاجر

تقع عند الانحدار الصخرى الذى يرتفع بحوالى خمسة وثمانين مترا فوق أرض الوادى. أما عن الموقع الآخر فى أرض سيناء فهو : " سرابيط الخادم " ، ويقع ناحية الشرق ، وهو عبارة عن هضبة من الحجر الرملى المائل إلى الاحمرار حيث تتخللها بعض الوديان ولا يقل ارتفاعها عن تسعمئة متر .

لقد وصل المصريون إلى أراضى سيناء منذ فجر عصر الأسرات . وقد بينت بعض الرسوم التخطيطية البسيطة المنقوشة فوق إحدى صخور وادى المغارة ، عن وجود إحدى الحملات التى كان الملك "زوسر" (من الأسرة الثالثة – حوالى ٢٧٧٠ ق . م) قد أمر بها . ولا شك أن وظيفة القائم بكافة الأعمال الملكية كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بقطاع الأعمال الخاصة بالفرعون ، وعادة كانت هذه الوظيفة توكل إلى من يكلف بمهمة استغلال المحاجر داخل أراضى مصر نفسها، بل والمناط إليه القيام بالحملات إلى سيناء ، لما تمثله هذه البعثات من أهمية قصوى . وعلى ما يعتقد أن الملك "سنفرو" (من الأسرة الرابعة) قد أسهم إلى حد كبير فى عملية دفع سياسة ارتياد سيناء، وأيضا فى المضى قدما فى أعمال استغلال مناجم النحاس ومحاجر الفيروز بوادى المغارة .

ولقد عملت الأسرة الخامسة على مضاعفة الحملات إلى هذه الأراضى ، وعلى تنظيم أعمالها تنظيما دقيقا : تم حفر المناجم بأسلوب الممرات المتعددة بحيث تدعم وتقوى بواسطة دعامات راسخة وقوية ، وفى أوائل الأسرة الثانية عشرة (حوالى العام ٢٠٠٠ ق . م) ، بدا واضحا أن محاجر "وادى المغارة" قد بدأت تنضب ، وعندئذ قام الملوك بإرسال حملات ضخمه إلى " سرابيط الخادم" ، التى لم تكن على ما يبدو، قد استغلت من قبل ، ولم يكن عدد أفراد كل من هذه الحملات ليقل عن ثمانمئة فرد يقودهم بعض " ضباط الخزانة الملكية" ؛ لأن الفيروز كان يعتبر من الممتلكات الخاصة بالفرعون ، وكان العمال يتمتعون بكامل حريتهم، ويشتغلون بمقتضى عقد عمل . ولقد تضمنت هذه الحملات عددا من الأفراد الآسيويين الأصل ، ولكن لم يكن عددهم يماثل فى ضخامته عدد الحجارين (قاطعى الحجارة) أو العمال المتخصصين الآخرين ، وعلى ما يبدو لم يكن يستعان بهم فى أعمال المناجم .

ولكن كانوا يعتبرون بمثابة " خبراء" يعرفون كل صغيرة وكبيرة ؛ ولذا قد يقومون أيضا بمهمة الوسطاء بين رؤساء الحملة والبدو الرحل فى هذه الأماكن ، خاصة أن

هؤلاء البدو كانوا يتسمون بالعدوانية والشراسة ويتوقون دائما إلى الاستيلاء على ما يستخرج من جبال هذه المنطقة من ثروات وفيرة ونادرة .

وأما عن الكورنالين ، والأمتست ، واليشب (المتعدد الألوان) فقد استطاع المصريون أن يحصلوا عليه من الأراضى الجبلية بالصحراء الغربية بجنوب شرق مصر ومن النوبة .

وبالنسبة للحجر النفيس أى اللازورد الرائع الجمال ذى اللون الأزرق العميق الدافئ ، فقد كانت مصر تحصل عليه من أفغانستان بالموقع المعروف باسم بداخشان، وكانت هذه الأحجار الكريمة تصل إليها من خلال رحلات طويلة الأمد تقطعها القوافل على ظهور الدواب حتى تصل إلى الأراضى المصرية . وفى أغلب الأحيان كان ميناء " جبيل" الفينيقى يعتبر بمثابة مرحلة "ترانزيت" لهذا الشأن . وقد سمى هذا النوع من اللازورد" باللازورد الحر " بمقارنته بالحجر الآخر الذى يعد بواسطة وضع مادة لامعة زرقاء اللون قلوية فوق حجر التلك ، الذى يستعمل عادة فى صناعة الجعارين .

إن القلائد التى تزين صدور النساء المصريات تثير الإعجاب بجمالها الأخاذ ، كما أن التناسق الرائع فى ألوانها وأشكالها يسحر العيون والألباب : تبدو صفوف من الكورنالين ، واللازورد ، والفيروز ، والعقيق، وقد اتصلت فيما بينها بواسطة حلقات ذهبية أو فضيه ، فيتألق من خلالها نوع من الإبهار والسحر الذى لا يضاهى . وبالإضافة إلى ذلك لجأ صناع الحلى للحصول على نوع من الانسجام والتناغم الهادئ الرقيق إلى جمع الألوان الدافئة مثل الأزرق اللازوردى إلى الأزرق الفيروزى الفاتح . ويلاحظ أن الصدريات العريضة المزخرفة التى تغطى صدور الرجال قد اتسمت بمثل هذا التناسق الجميل بين الأحجار الكريمة النادرة .

إن هذه الأحجار النفيسة بتألقها وبريقها الأخاذ تعتبر أيضا قيمة رمزية : فإن الكورنالين الأحمر اللون وقد أدمج بالذهب يشير إلى الدماء النابضة بالحياة ، أما اللون اللازوردى الأزرق المتألق فهو يعبر عن السماوات العليا، حيث تعيش الآلهة ، وبالنسبة للزمرد والفيروز فهما يرمزان إلى التجدد الزراعى الأبدى ، الذى يضمن بقاء ودوام الحياة. وفى مصر ، حقيقة أن المصوغات والمجوهرات تعتبر بمثابة أدوات للزينة، ولكنها ، فى الوقت نفسه تعمل على توفير نوع من الحماية والوقاية ، وهذه الحماية ،

تهدف ، بواسطة سحر الأشكال والألوان ، إلى التقاط القوى الإلهية الطيبة بالكون والاتصال بها .

ولا ريب أن المصريين كانوا يهدفون دائما إلى إثراء المضمون الجمالي، وإلى العمل على إحداث نوع من التأثير السحرى ، ومن المؤكد أن ذلك كله يتراءى واضحًا فى هذه التكوينات التى يبدعونها .

المعادن

قال " أشور بانيبال" ملك "أشور" لأمنحتب الرابع (حوالى ٧٣١ ق م) فى إحدى رسائله إليه : « فى بلدك ، يبدو الذهب وكأنه ذرات تراب ، لا يتطلب من المرء سوى جمعه من الأرض » . وبالفعل ، كانت مناجم سيناء تدر كميات هائلة من الذهب، وكذلك الأمر أيضا بالنسبة لجنوب شرق الصحراء الغربية والنوبة حيث تكثر مصادره بكميات هائلة ، وهناك كان العمال يقومون بغسل هذه المادة وتنظيفها ثم يكدسونها فى نفس أماكنها، بعد ذلك ، تتم تعبئة الذهب ، وهو فى هيئة ذرات دقيقة بداخل أكياس من الجلد، ثم تحمله إلى مصر القوافل المختصة بالتنقيب عن الذهب ، والتى كانت تحظى بحراسة من جانب قوات عسكرية . ولقد نظمت الكثير من الحملات المهمة للتنقيب عن الذهب منذ عصر الأسرة الخامسة ، وتوغلت هذه الحملات إلى بلاد "بونت"، ومنها أحضرت كميات من البخور العطرى النادر ، بالإضافة إلى كميات كبيرة من " حلقات الذهب " الفائق النقاء . وكانت بلاد "كوش" (شمال السودان الحالية) ، وسوريا ، تقدم لمصر ضريبة وجزية باهظة من الذهب الخالص ، فى هيئة سبائك ، أو حلقات كبيرة ، أو مشغولات متنوعة . واهتم المصريون منذ وقت بعيد بمناجم الذهب الواقعة بمناطق عديدة مثل النوبة : حيث الوديان الجافة (وأهمها وادى العلاقى الواقع ما بين الشلال الأول والثانى للنيل ، شمال "عنيبه" ، عند ضفة النهر اليمنى) . ولقد أثبتت الكثير من الرسوم التخطيطية المبسطة ، فوق بعض صخور الصحراء ، أن الحملات المصرية قد وصلت إلى هذا المكان منذ عهد الملك "جت" (من الأسرة الأولى) ، وتعددت بعد ذلك بشكل منتظم ؛ وعمل الرعامسة (الأسرتان التاسعة عشرة والعشرون) على تنشيط ودفع أعمال استغلال مناجم تلك المنطقة بوجه خاص ، فقد

أقاموا قلعة حصينة فى "كوبان" ، عند مدخل وادى العلاقى ؛ من أجل قمع عشائر البدو الرحل من الإغارة على هذه المنطقة المفعمة بالذهب ؛ وأيضا ، لتخزين ما يتم جمعه من هذا المعدن الثمين . ولكن ، بعد ذلك ، سرعان ما تعطلت إلى حد ما عمليات التنقيب عن الذهب فى هذه المنطقة ؛ بسبب وعورة الطريق المؤدية إليها وصعوبته (ونقص المياه بشكل ملحوظ) ، ولذا، فقد استهل "رمسيس" الثانى أعمالا ضخمة هناك ، خاصة من أجل حفر الكثير من الآبار، فيقول :

«فى أحد الأيام ، كنت جالسًا فوق عرش من الذهب الخالص ، ورأسى متوج بالتاج ذى الريشتين العاليتين . وأخذت أفكر فى البلاد الصحراوية التى نستجلب منها الذهب ، وبدأت أضع خططًا من أجل حفر بعض الآبار بالطرق المفتقرة إلى المياه، وكنت قد سمعت من قبل أن صحراء أكيتا مفعمة بمناجم عديدة من الذهب الخالص ، ولكن الطريق المؤدية إلى هذا المكان كانت المياه منعدمة فيها تماما ، ولو فرض أن توجهت مجموعة من غاسلى الذهب إلى هناك ، فإن نصف هذا العدد فقط يبقى على قيد الحياه ، أما الباقون ، فيقعون صرعى العطش على الطريق هم والحمير التى تتقدم القافلة ؛ وسواء فى ذهابهم أو فى إيابهم ، فهم لا يستطيعون أن يحصلوا على التموين اللازم من المياه ، ولذا، فبسبب نقص المياه ، أصبح من المستحيل جلب الذهب من هذه المنطقة » .

وسرعان ما أرسلت إحدى الحملات إلى هناك ، ولكن ، يبدو، أن الأهالى الأصليين بهذه المنطقة قد رفضوا العمل معها ، وتعللوا قائلين إن الأمر يستلزم من أجل استخراج المياه "التوجه إلى العالم الآخر" . ولكن ، بفضل دعوات وابتهالات "رمسيس" الثانى ، سرعان ما تحقق النجاح فى هذا العمل : "لقد تم حفر البئر وإعداده، وانبثق بداخله قدر من المياه لا يقل حجمه عن اثنى عشر ذراعًا " .

وقبل تولى "رمسيس" الثانى الحكم ، كان أبوه سيتى الأول ، قد توجه بنفسه إلى هذا المكان ، الذى يقع على بعد حوالى ستين كيلو متر شرق مدينة "الرديسية" الحالية ، شمال إدفو .

«أخذ جلالته يجوب الصحراء من أجل البحث عن مكان تحفر به أحد الآبار ، إن الإله هو الذى مد له يد العون ، من أجل أن يحقق رغبته . وعندئذ، صدر الأمر إلى

العمال - الحفارين ، بأن يقوموا بحفر بئر عند الجبل، من أجل إنعاش المسافرين المرهقين ؛ ويرطب من إحساسهم بالحرارة الحارقة في فصل الصيف . وحالما تم إعداد البئر وتجهيزها ، سرعان ما فاضت بها المياه ، إنها مياه دافقة غزيرة مثل التى تنهمر من مغارتى " إلفنتين" ، وهنا ، قال جلالته : "انظروا ، لقد استجاب الإله لدعواتى وابتهالاتى ، فمن أجلى أنا ، جعل المياه تنهمر فوق الجبال " .

بعد ذلك ، قام "سيتى" الأول بإنشاء مدينة من أجل إقامة الباحثين عن الذهب ، كما شيد معبداً منحوتا بالصخور ، عرفانا بفضل الآلهة وتعطفها .

ومن المعتقد أن الذهب يتسم بقيمة إلهية. وحقيقة لم تتم إقامة أية حصون دفاعية فى هذا المكان ، كما هى الحال فى "كوبان" ، ولكن ها هو "سيتى" الأول ، يوجه هذا التحذير الحازم المتشدد إلى العمال القائمين بالعمل هناك :

« إن الذهب هو لحم الآلهة ، وهو ليس خاصا بكم ، إذن فلتحذروا جيدا أن تقولوا مثل ما قاله رع عند بداية نطقه بالكلام : " لقد خلق لحمى من الذهب الخالص النقى" . أما بالنسبة لآمون ، رب معبدى ، فإنه يراقب ممتلكاته مراقبة دقيقة ، وهما لا يريدان أن يجردهما أحد من ممتلكاتهما » .

وهكذا ، لا يحق مطلقا سرقة مخصصات الآلهة ؛ ولذلك ، نجد أن العقيدة والسحر يتدخلان حتى فى مجال التنقيب والبحث عن الذهب .

ولذا ، تتراكم أكداس الذهب بداخل خزائن الفراعنة ، لقد كان ملوك مصر من أكثر المستهلكين للذهب ، خاصة فى الأعمال الفنية ، وكانوا يغلفون قمم المسلات والأهرام برقائق من الذهب ، واعتبرت الكسوة الذهبية فوق الأحجار الضخمة الثقيلة بمثابة الانعكاس والتجلى المتألق للشمس الإلهية . وكان من الممكن أن تكون عروش الفراعنة من الذهب النقى . وكسيت معظم دهاليز المعابد بكسوة من الذهب ، وكذلك الأمر بالنسبة للأثاث الطقسى الشعائرى، والنقوش البارزة الممثلة لأكثر الأشكال قدسية وسمواً . كما وضعت أقنعة من الذهب الخالص فوق وجوه الملوك التى حنطت أجسادهم بعد وفاتهم ، وأكثرها شهره هو القناع الذهبى الذى عثر عليه فى مقبرة "توت عنخ آمون" ، فقد لوحظ أن الذهب قد رصع باللازورد ، والكورنالين ، والزجاج الملون . أما بالنسبة " لأجا ممنون "، فقد حظى هو أيضا بأقنعته الذهبية ، حتى

تضفى عليه التألق الأبدى الخاص بالإله الشمسى ، وأيضا الخلود الجسدى . وفى نطاق العالم القديم ، اعتبر الذهب ، أو بالأحرى " لحم الآلهة" ، بمثابة ضمان وكفيل للأبدية ، فهو إحدى المكونات الإلهية ؛ ولذا نجد أن الصياغ وصناع المجوهرات كانوا يحظون بقدر بالغ من الأهمية ورفعة الشأن ، وهذا ما تؤكده مقابرهم القائمة فى منف وطيبة .

ولقد اعتبر الذهب بمثابة مكافأة قيمة : فإن كبار موظفى الدولة ، كانوا يتلقون ، فى مقابل خدماتهم التى تتسم بالولاء والإخلاص للفرعون ، بعض القلائد ، والكؤوس والأساور الذهبية . وكان الفرعون ، يقوم شخصيا ، وهو واقف ، بشرفة التجلى بقصره، بتوزيع القلائد ، والأساور الذهبية على القادة العسكريين بعد رجوعهم منتصرين مظفرين من معاركهم الحربية . وبالإضافة إلى ذلك ، فقد اعتبرت الذبابة الذهبية لأمثال هؤلاء القادة بمثابة تعبير عن حظوتهم وتميزهم لدى الفرعون .

حقيقة أن الذهب ، كان بالنسبة للصياغ وصناع المجوهرات من المواد الأساسية الهامة ، ولكنه بالنسبة لملوك مصر كان يعتبر ضمن وسائل السيطرة والنفوذ على الحكام الشرقيين ، ولقد أكدت ذلك العديد من المراسلات التى عثر عليها ، وأهمها :

الرسائل المتبادلة بين "كادا شمان" ملك بابل وبين "أمنحتب" الثالث (من الأسرة الثامنة عشرة) :

« ... وبالنسبة للذهب الذى أشرت لك عنه فى رسالتى السابقة ؛ فعليك أن ترسل إلىَّ الآن ، على وجه السرعة ، خلال هذا الصيف ، بكميات كبيرة من الذهب؛ كل الكميات المتاحة ! ... وبذلك سوف أتمكن من إكمال العمل الذى كنت قد بدأته (بناء معبد) ، إنك إذا بعثت لى ، إبان هذا الصيف ، كل الذهب الذى كتبت لك عنه ؛ فسوف أزوجك من ابنتى » .

والرسائل المتبادلة فيما بين آشور أو باليت الأول ملك الأشوريين وبين "أمنحتب" الرابع:

« إذا كنت ترغب حقيقة فى صداقتى ، فابعث إلىَّ بكميات ضخمة من الذهب ، وسوف تصبح وكأنك من أهل بيتى ، أرسل إلى أحد مبعوثيك ، وسوف أبعث إليك معه بكل ما تحتاجه » .

نبـذة من الخطابات التى تبادلها "بورنابورياش" ، ملك بابل ، و "أمنحتب" الرابع:

« ابعث إلى بقدر كبير من الذهب ، ثم اكتب إلى بكل ما تبتغيه ، من منتجات بلدى ، من أجل إحضارها إليك » .

وسواء كان الأمر يتعلق بارتباطات الزواج ، أو بمعاهدات سياسية ، أو تبادل الخيرات ، فمن الملاحظ أن ذهب الفراعنة هو المهيمن والمسيطر على مختلف العلاقات فى إطار العالم القديم .

بالنسبة للفضة ، لم تكن متوافرة بالقدر الكافى فى مصر أو فى البلاد المجاورة لها . وكان من الممكن العثور فى بلاد بونت خاصة ، وفى النوبة أيضا، على الألكتروم وهو عبارة عن خليط طبيعى من الفضة والذهب ، وتبلغ نسبة الذهب به نحو ثلاثة أرباع ، والربع الأخير من الفضة . أما عن الفضة الخالصة، فكان من المستطاع جلبها من " إيجه" و " آسيا" ، و"سوريا" خاصة ، وكانت هناك مناطق أخرى تقدم لمصر هذه المادة : فمن خلال العرض الخاص بممولى الضرائب (نقش على جدران معبد الأقصر) الذين حضروا من بلادهم النائية ليعبروا عن ولائهم لرمسيس الثانى ، نجد بينهم بعض ممثلى "قبرص" ، وقد حملوا سبائك وأدوات من الفضة ؛ بل وهناك أيضا ممثلى " ينجار" (قد تكون "جبل سنجار" ، بشمال بلاد ما بين النهرين) . ويلاحظ أن أكثر كنوز الفضة عراقة وقدما ، هو الذى تم اكتشافه فى " الطود" بمصر العليا (جنوب طيبة) ، تحت أساس أحد المعابد الذى يرجع إلى الأسرة الثانية عشرة ؛ حيث عثر على : أربعة صناديق من البرونز تحتوى على سبائك ذهبية وفضية ، وبعض المشغولات ذات النمط الـ "الإيجى" ، ضمن الكثير غيرها . وربما أن الأمر يتعلق بحصيلة الضرائب المقدمة للملك "أمنمحات" الثانى من ملك "بابل" . ولقد كانت الفضة تستعمل فى صناعة المصوغات ، خاصة ، بداية من الأسرة الثانية عشرة ، حيث ساعدت الغزوات إلى "آسيا": على مضاعفة وتزايد استيراد هذا المعدن . وخلال عصور الحكم المتألقة الكبرى ، أى بداية من عام ٨٧١ ق .م ، أصبح دارج الاستعمال؛ إن بريقه الساطع يمتزج ببريق الذهب والأحجار الكريمة من خلال صناعة القلائد خاصة ، أو التمائم . ولقد عثر أيضا ، على بعض المرايا المصنوعة من الفضة الخالصة: وأجملها جميعا كانت ضمن الكنز الذى اكتشف فى مقبرة الأميرة " سات – حتحور ايونت " ،

ابنة "سنوسرت" الثانى ، فى اللاهون . ولقد لوحظ أن الصناديق الفاخرة التى كانت تتضمن أدوات التجميل والعطور والدهانات العطرية قد رصعت بالفضة والذهب والألكتروم . كما عثر أيضا على بعض الخناجر ، ذات المقابض الفضية، أو الذهبية ، أو العاجية .

ومع ذلك ، فقد احتل الذهب مكانة أكثر المعادن سمواً وقيمة بالنسبة للمصريين . ولذا ، نجد أن مقبرة "توت عنخ آمون" لم تتضمن أشياءً مصنوعة من الفضة ، باستثناء إحدى الأوانى على شكل ثمرة الرمان . ولكن ، عند بداية أفول ازدهار مصر وتألقها ، بدأت تتراءى بعض التوابيت المصنوعة من الفضة : وأهمها الخاصة بملوك " تانيس" الثلاثة : "بسوسنس" ، و "أمنموبت" ، و "شاشانق" (الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين) .

ومثلها مثل الذهب والأحجار الكريمة ، كانت الفضة تحظى بقيمة أسطورية ، وأحيانا كانت تعتبر بمثابة العنصر المكون لعظام الآلهة . فمن خلال إحدى الأساطير التى ترجع إلى الأسرة التاسعة عشرة ، نجد وصفا لـ "رع" وقد بلغ من العمر أرذله : «إن عظامه من الفضة ، وأعضاء جسده من الذهب ، وشعره من اللازورد» . فها هو وصف أسطورى لإله الكون الأعظم ، ولذلك ، فإن تجسده يعكس ، بشكل ساطع ومتألق ، عناصر موطن الآلهة ، وهى : " القمر ، والشمس ، والسماء " .

حقيقة أن قبرص ، ومناجم رودس قد بقيت دائما بمثابة المنتجة الكبرى للنحاس خلال العصور القديمة ؛ ومع ذلك فإن الأراضى المصرية لم تكن لتفتقر إلى هذا المعدن، بل إن مصر قد استعانت بالنحاس المستخرج من أراضيها نفسها قبل أن تلجأ إلى المناجم القبرصية ، ولقد أقر هذا الاستغلال منذ الألفية الخامسة ق . م . ففى هذه الحقبة ، عندما اندفعت القبائل والعشائر التى كانت تعيش من قبل حياة البدو الرحل ، لتستقر بوادى النيل ، اعتبر النحاس والصوان ، والحجر الرملى ، من المواد الدارجة الاستعمال ، من أجل صناعة الأدوات المنزلية ، والأسلحة ، بل والخرز ودبابيس الشعر .

فى سيناء ، وفى وادى المغارة بصفة خاصة ، استطاعت مصر منذ أمد بعيد استغلال مناجم النحاس ، فقد عثر فى أماكن مجاورة لهذه المناجم على بعض الرسوم

التخطيطية المبسطة تمثل الملك " جسر" (من الأسرة الثالثة) ، وثلاثة مناظر أخرى للملك "سنفرو" (من الأسرة الرابعة) ، وهذا يثبت أن هذا الاستغلال قد استمر على مدى العصور التاريخية السحيقة القدم . والجدير بالذكر، أنه خلال عصر "سنفرو" ، ثم حكم ابنه "خوفو" ، تطورت أعمال استغلال مناجم النحاس تطوراً كبيراً ، واستمر ملوك الأسرة الخامسة على هذا النهج نفسه . ويلاحظ أن هذا المعدن كان يتم معالجته فى نفس موقع استخراجه . والجدير بالذكر أنه بعد الحملة الضخمة التى كان أمنمحات الثالث قد أمر بها (الأسرة الثانية عشرة) بدا واضحا تضاؤل عدد الحملات؛ فعلى ما يبدو أن مناجم النحاس بسيناء قد أخذت تنضب مع مرور الوقت؛ وهنا وجد المصريون أنهم ملزمون بمضاعفة استيراداتهم من هذا المعدن ، فلجئوا إلى إحضاره مباشرة من قبرص ، أو بطريق غير مباشر من آسيا ، ومن البلاد السورية والفينيقية . وفى النوبة ، قدمت مناجم " وادى الهودى" (على بعد حوالى ثلاثين كيلو متر جنوب شرق أسوان) قدرا كبيرا من خام النحاس .

ولقد أجاد المصريون فى تقنية معالجة النحاس منذ قديم الأزل . فلقد عثر بمعبد هيراكنبوليس العريق القدم (بمصر العليا، شمال شرق إدفو) على تمثالين: أحدهما يمثل الملك "بيبى" الأول ، والثانى لابنه "مرن رع" (الأسرة السادسة) ، لوحظ أن تمثال "بيبى" الأول هو الأكبر حجما فطوله لا يقل عن ١ر٧٧ مترا ؛ وقد صنع التمثالان من ألواح النحاس ثبتت أجزاؤها فوق هيكل خشبى بواسطة مسامير نحاسية . وربما أن المصريين كانوا يعتقدون أن النحاس يمثل المادة التى خلقت منها النجوم والكواكب . فإن التمثال الملكى المصنوع من النحاس ، لابد أن يمثل ويدعم الحالة الكوكبية التى سوف يكون عليها الفرعون . عموما ، يبدو أن هذا النوع من التماثيل يعتبر من الأنماط الاستثنائية ، ولكن بعض النصوص قد أشارت إلى عدد من التماثيل الملكية التى صنعت من النحاس، ومع ذلك ، فلا يوجد لها أى أثر الآن . وفى نطاق فن صناعة التماثيل، نجد أن النحاس قد استعمل ، فى البداية ، من أجل تحديد محجر العيون بتماثيل الأفراد . وإبان عصر الأسرة الثانية عشرة ، كثرت التماثيل النحاسية الصغيرة التى تمثل الإلهة "إيزيس" وهى ترضع ابنها "حورس" ، وبداية من الأسرة الثامنة عشرة بدأ الفنانون يصنعون أشكالاً صغيرة من النحاس تمثل الآلهة ، وعلية القوم .

وقد استعمل النحاس فى صناعة الحلى والمصوغات ، خاصة بالنسبة لأدوات الزينة والقلائد ، وفى بعض الأحيان كان يتم مزجه بالفضة ، وأمكن أيضا صناعة

الأوانى والكؤوس من هذا المعدن ، وفى كثير من الأحيان ، كانت بعض أدوات الفنانين تصنع من النحاس .

وتعتبر القيمة الأسطورية التى يحظى بها النحاس على قدر كبير من الأهمية ، إنه بمثابة رمز لبريق وتألق يتشابه ، إلى حد ما ، بالذهب ، وإذا كان الذهب يكون لحم الآلهة وجسم الشمس ، فإن النحاس هو بمثابة المادة التى خلقت منها العناصر الأخرى بالكون الأعلى : النجوم ، والقبة السماوية، وأبواب السماء ، والجدران التى تحمى المقر الإلهى .

وهكذا ، نجد أن الفرعون خلال عصر الرعامسة كان يحظى بهذا اللقب : " الجدار النحاسى" ، فهل يعنى ذلك أنه بمثابة استنساخ دنيوى لجدران السماء ، أو انعكاس " للسموات العليا " ، من أجل أن يقوم بحماية الأرض والبشر ؟

لاشك أن ذلك التصوير قد ظهر قبل ذلك بوقت بعيد ، أى منذ عصر الأسرة الثانية عشرة ، وقد حدث ذلك فى أثر الثورة الأهلية الأولى التى قام بها المصريون ، فقد كانوا يتوقون إلى حماية الفراعنة الجدد ورعايتهم ، فهذا ما تقوله إحدى التراتيل الموجهة إلى الفرعون "سنوسرت" الثالث :

« كم هو عظيم هذا الفرعون المتربع على قمة بلده ، إنه بمثابة حصن له ، وجدار من النحاس » .

ولقد وُصِف "تحتمس" الثالث بأنه «قلعة حصينة واقية لجيشه ، وساحة من النحاس» .

وها هى الإلهة " سشات " توجه كلامها لرمسيس الثانى ، قائلة :

« لقد أعدت لمصر بسالتها ، فأنت مليكها ، ونشرت جناحيك فوق شعبها ، ولذلك فأنت بالنسبة لها جدار من النحاس ، قمته من الصوان ، وأبوابك التى تحميها أبواب نحاسية ، لا يستطيع أهل الصحارى أن يعبروها » .

ولا ريب أن القيمة الأسطورية للنحاس قد رسخت ودامت أبدا فى فكر المصريين .

أما عن البرونز فقد ظهر فى مصر على فترات متفاوتة خلال الأسرة الرابعة (حوالى العام ٢٧٠٠ق ٠م) ، ثم أصبح بعد ذلك دارج الاستعمال بداية من الأسرة الثانية عشرة (حوالى العام ٢٠٠٠ ق ٠م) . وفى بداية الأمر كانت مصر تستورد البرونز من غرب آسيا بعد معالجته صناعيا ، ولكننا لا نعلم علم اليقين عما إذا كان

المصريون يقومون بأنفسهم بخلط النحاس الأصفر والقصدير؛ لتكوين نوع من البرونز الأقل بريقا من النحاس ، ولكن الأكثر متانة . ومع ذلك ، نجد أنه من خلال القائمة الخاصة بالضرائب المقدمة لتحتمس الثالث (حوالى عام ١٤٦٠ ق م) ، وفقا لما جاء " بنص الحوليات "، نجد أن النحاس والقصدير قد ذكرا دائما معا. فربما قد يبين ذلك، أن بعض أنماط معالجة البرونز كانت تتم فى مصر ، إنه نمط من الصناعة المحلية أقر به بعد ذلك (حوالى العام ١٠٠٠ق م) ، وخلال الاحتلال الهلينى ، خاصة فى نطاق ورش نقراتيس الصناعية .

وكان البرونز يستعمل عادة فى صناعة الأسلحة التى انطلقت وتطورت، خاصة بداية من الأسرة الثامنة عشرة ، فى عصر الغزوات الكبرى . وكان الصناع الحرفيون يستعينون بأزاميل برونزية (أو نحاسية) ضخمة من أجل تشكيل الحجر الجيرى ، أو حفر الحروف الهيروغليفية على أكثر الحجارة صلابة . وفى العصور الموغلة فى القدم ، كانت المرايا ، وأدوات الزينة تصنع من هذا المعدن نفسه ، ولذلك فإن المرآة التى عثر عليها بداخل مقبرة المدعو "دنى سنب" (وهو من أهالى طيبة؛ وأحد أعضاء " مجلس العشرة" ، إبان حكم "أمنمحات" الثانى – الأسرة الثانية عشرة) كانت تتكون من دائرة برونزية ، ويد من خشب الأبنوس مغلفة برقائق ذهبية . وكذلك كانت تصنع من البرونز بعض أدوات المائدة الخاصة بالملوك وبأثرياء القوم . ولقد كثرت التماثيل الصغيرة الممثلة للآلهة خاصة ، والمصنوعة من البرونز ، بعد العصر الفرعونى إبان الألفية الأولى ق . م .

وأما عن الحديد النيزكى ، فقد استعين به فى بداية الأمر ؛ ولكن استعمالاته كانت قليلة نسبيا، ولكنه كان دارج الاستعمال فى مجال ممارسة الشعائر ، ومع ذلك فقد عثر على بعض الخرز المصنوع من هذا المعدن نفسه .

وخلال عصر الرعامسة ، كانت مصر تستورد الحديد الخام من منطقة كيزوواتنا (مملكة آسيوية تقع ما بين جبال طوروس والبحر الأبيض المتوسط ، وكانت تخضع وقتئذ لسلطة ملك الحيثيين) . وكانت الاستعانة بالحديد قد بدأت فى " آسيا" مع غزوات الشعوب الهندو – أوروبية النازحة من القوقاز ، خلال الألفية الثانية ق ، م . وكان الملوك الحيثيون ، وقتئذ ، يكدسون كميات ضخمة من هذا المعدن بمملكة كيزوواتنا ، إحدى حليفاتهم ، وهناك كان يتم تنقية هذا المعدن ، ثم ينقل إلى المصانع

الملكية التى أقيمت من أجل صناعة الأسلحة . ونجد أن نص إحدى الرسائل التى وجهها ملك الحيثيين " هاتوسيلى " الثالث إلى "رمسيس" الثانى ، وكانا قد ارتبطا منذ فترة وجيزة بمعاهدة سلام وصداقة (حوالى العام ١٢٧٦ قبل الميلاد) يؤكد إرسال الحديد الخام إلى مصر ، استجابة لمطلب الفرعون :

« بالنسبة لكميات الحديد الذى طلبته منى فى رسالتك إلىّ ، فإننى لا أملك منه أية كميات فى مخازن كيزوواتنا ، وليس الوقت مناسبا الآن لصناعته ، ومع ذلك فقد أصدرت أوامرى بأن تصنع من أجلك كمية من الحديد النقى ، ولكنه لم يكتمل حتى هذه اللحظة ، ولكن حالما يتم تصنيعه ، فسوف أرسله إليك ، واليوم لا أستطيع أن أرسل لك سوى خنجر من الحديد !! » .

وفى أواخر عصر الرعامسة ، نجد أن الصناعات الحديدية ، قد نمت وتطورت شيئا فشيئا على ضفاف النيل، ومع ذلك فقد اقتصر استعمال هذا المعدن أساسا على تصنيع الأسلحة ، فإن مصر تنتمى أصلا إلى حضارة العصر الحجرى .

الخشب

لم تكن مصر تتضمن أنواعا متعددة من الأخشاب ، ومع ذلك فإن الأخشاب المحلية كانت تستطيع أن تسد احتياجات البناء والنحت ، أما عن الأخشاب الصلبة ، والثمينة فقد كانت مصر تستوردها من أفريقيا وآسيا .

وكانت الأراضى المصرية تتضمن الكثير من أنواع الأشجار ، ومنها : أشجار النخيل (نخيل البلح ، ونخيل الدوم) ، وأشجار الجميز ، و" اللبخ" ، والصفصاف الذى لم يكن استعماله دارجا بشكل ملحوظ ، وأشجار النخيل خاصة كانت تتخذ بعد تشكيلها فى هيئة كمرات غليظة ، من أجل تدعيم أسقف المنازل . والجدير بالملاحظة أن الكثير من الأعمدة الحجرية قد استوحت أشكال قممها من الانحناءات الناعمة الرقيقة التى تتسم بها أفرع النخيل . ولكن، غالبا ما كانت تستعمل أخشاب أشجار الجميز، والأكسيا والأثل .

وكانت أخشاب " السنط" و "الجميز" يستعان بها عادة فى صناعة التوابيت البسيطة الدارجة ، أما بالنسبة للتوابيت "الفاخرة" ، كما يقال ، فقد كانت تنحت

من الحجر الجيرى ، أو الجرانيت ، أو البازلت . ويلاحظ أن التابوتين الخشبيين الصغيرين الخاصين بالأميرة الصغيرة "ميوبيا" (التى توفيت عن عمر لا يزيد عن خمس سنوات) وهى ابنة "منتوحتب" الأول ، بالأسرة الحادية عشرة ، وقد عثر عليهما فى طيبة – قد وضعا بداخل تابوت من الحجر الجيرى . ويلاحظ أن التابوت الصغير " الخارجى" قد صنع من خشب الجميز ، ويبلغ طوله حوالى مئة وعشرين سنتيمتر ، وغطى بطبقة من مطحون المرمر ، نقشت عليها بعض الكتابات الملونة . وفى"طيبة" ، واللشت ، عثر على بعض التوابيت الخاصة بأفراد مصريين عاشوا خلال الأسرة الثانية عشرة : مصنوعة من ألواح الجميز، "والتماريس" . وفى مثل هذه الفتره التى اتسمت بالتدهور الاقتصادى ، احتلت الأخشاب مكانة واضحة الأهمية .

وكان المصريون يستعينون بخشب " الأكاسيا" ؛ من أجل تبطين القوارب المسطحة الضخمة ، وكانوا يستخدمونه كذلك فى صناعة بعض الأسلحة الخفيفة، مثل الرماح؛ لمقاتلة الأعداء أو لصيد الطيور بمستنقعات النيل .

أما أخشاب الجميز ، فكانوا يستعملونها فى صناعة أبواب المنازل . ولقد كثر استعمال المصريين لهذا النوع من الأخشاب فى مجال صناعة التماثيل . ولا شك أن أقدم التماثيل الخشبية عهدا ، هو تمثال " شيخ البلد " (الأسرة الخامسة) ، ويبلغ طوله حوالى مئة وعشرة سنتيمترات – وقد نحت من خشب الجميز . ويلاحظ أن التماثيل الخشبية الصغيرة كثيرة العدد فى نطاق الفن المصرى . وخلال الأسرة الثامنة عشرة ، تراءت دائما أجسام الفتيان الرشيقة المشوقة، وقد تجسدت إلى أبد الدهر ، منحوتة من هذا النوع من الأخشاب . ومن أخشاب الجميز أيضا ، صنعت عيون بعض التماثيل ، والألواح الخاصة بالكتبة المصريين .

ولكن مصر لم تكن تتضمن أشجارا صنوبرية : وبذلك ، فقد استدعت الضرورة استيراد أخشاب الأرز التى تنمو عادة على جبال لبنان ، وأيضا الصنوبر ، والسرو من سوريا ، وخشب الأثل . وكل هذه الثروات كان المصريون يستوردونها فى مقابل أموال طائلة . وبداية من الأسرة الرابعة ، أمر الملك " سنفرو " ، والد "خوفو" ، بإرسال حملة بحرية ضخمة ، تتكون من أربعين سفينة ، إلى "جبيل" ، الميناء الفينيقى الكبير ، ورجع هذا الأسطول محملا بأخشاب الأرز اللازمة خاصة من أجل صناعة السفن التى تمخر أعالى البحار ، والتى لا يقل طول الواحدة منها عن ستين مترا . ولقد تتابعت هذه

الحملات عبر التاريخ المصرى القديم كله . وعلى ما يبدو أن البحرية المصرية كانت مكلفة، إلى درجة ما ، بتزويد مصر بأخشاب الأرز . ومن أخشاب الأرز أيضا كانت تصنع بعض العناصر اللازمة فى نطاق المعابد ، وبعض أنماط الأبواب ، وقد نحتت منه أيضا العديد من التماثيل الملكية الصغيرة ؛ فإن صلابته ومتانته ، كانت تكفل بقاءها الدائم . وهناك ، على سبيل المثال ، تمثال صغير يمثل الملك "سنوسرت" الأول (الأسرة الثانية عشرة) ، وقد صنع من حوالى ستة عشر جزءا من خشب الأرز ، جمعت وضمت فيما بينها بدقة ومهارة فائقة . بل وصنعت بعض العروش الملكية من هذا الخشب نفسه ؛ ولقد عثر على إحداها بمقبرة "توت عنخ آمون" . ومن الأرز أيضا نحتت العديد من التوابيت الخاصة بكبار موظفى الدولة وبأقاربهم ، وكمثال على ذلك ، هناك هذا التابوت المستطيل الشكل الخاص بالسيدة "سنب تيزتيسى" (إحدى قريبات وزير يدعى "سنوسرت" ، من الأسرة الثانية عشرة) ، وعثر عليه فى "اللشت" ، وقد غلف بأكمله برقائق ذهبية . ومن هذه النوعية نفسها من الأخشاب صنع المصريون الكثير من الصناديق الفاخرة اللازمة لحفظ المجوهرات والمرايا ، ومواد التجميل الخاصة بجميلات مصر القديمة .

من قلب أفريقيا ، كانت القبائل التى تعيش فى النوبة ، والتى تسكن فى منطقة السودان الحالية ، تُحضر إلى فرعون مصر هدايا من الخشب الأسود الثمين : الأبنوس ، وأيضا أخشاب الصندل ، ولقد دأبت على ذلك منذ عهود سحيقة .

فها هى إحدى اللوحات التى ترجع إلى الأسرة الأولى (حوالى عام ٣٢٠٠ ق . م) وهى مصنوعة من خشب الأبنوس ، وتحمل اسم الملك "عحا" ، وقد نقش عليها بعض الرسوم البارزة التى تمثل أحد المعابد العريقة القدم الخاصة بالإلهة " نيث " ربة "سايس". ومن خشب الأبنوس ، كان الصناع ينحتون الأشياء الثمينة القيمة ، وبعض التماثيل الملكية الصغيرة ، وكمثال على ذلك ، يمكننا أن نذكر بصفة خاصة تماثيل "أمنحتب" الثالث ، والملكة "تى". وفى معظم التماثيل ، سواء الملكية أو الخاصة بالأفراد ، كانت حدقة العين تنحت من خشب الأبنوس اللامع ليضفى على العين بريقه وتألقه . ولقد كثر استعمال هذا الخشب خاصة فى صناعة أدوات التجميل . وترجع صناعات خشب الأبنوس إلى عهود قديمة للغاية بمصر ، وأرض وادى النيل هى التى قدمت للعالم الكلاسيكى أخشاب الأبنوس وكيفية الاستعانة بها ، فإن اسمه الذى يعنى :

"حـــبن" Heben بالمصرية القديمة ، قد تحول إلى Epenec بالإغريقية ، وإلى Ebenus باللاتينية ، هذا الاسم نفسه مازال يستعمل حتى الآن فى إطار الملفات الحديثة. وأما عن خشب الصندل فقد كان المصريون القدماء يصنعون منه الموائد الثمينة القيمة المطعمة غالبا بالعاج .

العـــاج

يؤخذ العاج ، بكميات وافرة من أنياب الأفيال ، وقد استعان به الصناع المصريون منذ أمد بعيد . وتتسم هذه المادة خاصة بالنعومة والرقة ، وسهولة المعالجة، ولقد عثر في مواقع المخيمات والمعسكرات التى كانت تقام خلال العصر الباليوليتى على بعض الأدوات المصنوعة من العظام ، والعاج ، والخشب . بل وهناك أيضا ، عدد من القلائد والأساور التى ترجع إلى العصر الحجرى الحديث ، والمرصعة بخرز من العاج . وبداية من فجر عصر ما قبل الأسرات ، كان الصناع المصريون يبدعون بعض التماثيل الصغيرة الممثلة للأفراد أو الحيوانات – والتى لا تتسم تماما بالجمال والبراعة – من العاج . ولقد عثر على عدد كبير من الأمشاط ، ومقابض الخناجر ، المنحوتة هى أيضا من العاج ، وكمثال لها : نجد الخنجر الذى عثر عليه بمنطقة " جبل العركى " بمصر العليا ، وتم حفظه بمتحف اللوفر بباريس : وقد حفرت على مقبضه العاجى بعض النقوش البارزة التى تشير إلى أسطورة جلجامش ، وهى سومرية المصدر .

وعلى مدى تاريخ مصر بأكمله ، اعتبر العاج من المواد الدارجة الاستعمال ، ولقد عثر على الكثير من التماثيل الملكية العاجية الصغيرة ، المتعلقة بأوائل الأسرات بداخل المقابر التذكارية الملكية بأبيدوس . وأيضا ، اكتشف البعض منها بالأطلال المتبقية حاليا من المعبد القديم الخاص بأوزيريس ، الواقع فى هذه المدينة نفسها . وتجدر الإشارة بصفة خاصة إلى التمثال الصغير الخاص بالملك "خوفو" (الأسرة الرابعة) ، ولا يزيد طوله عن خمسة سنتيمترات ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، إنه بمثابة التمثال الوحيد المعروف حاليا لمشيد أكبر أهرام الجيزه حجما. ولكن، بعد ذلك لجأ فن صناعة التماثيل الملكية إلى الاستعانة بمواد أكثر صلابة ومتانة ، وقادرة على ضمان أبدية العمل الفنى .

ونجد فى إطار المقابر بمنطقة " اللشت" ، خلال عصر الأسرة الثانية عشرة، أن بعض التماثيل العاجية الصغيرة كانت تعبر عن موضوعات أكثر تحررا وانطلاقا ، مثل : قزم راقص ، أو أسد يفتك بأحد الأسرى الليبيين .

استعمل العاج ، على مدى التاريخ كله ، من أجل إبداع الكثير من الأشكال. ومنذ فجر التاريخ القديم ، اعتبرت " العصا البيضاء" الخاصة بالفرعون ، المصنوعة من العاج بمثابة إيحاء للحركة الشعائرية التى تدل على تكريس أسرى الحرب ، كما أضفت هذه المادة رقتها المتألقة على أدوات الزينة ، والتجميل ، والقلائد ، والصناديق الصغيرة ، واللعب ، وقوائم الأسرة ، وفى بعض الأحيان كانت مقابض الخناجر والسيوف تصنع من العاج .

ولقد حظيت مصر بقدر كبير من العاج؛ فقبل العصور التاريخية كانت الأفيال ماتزال تعيش بجنوب مصر ، فهذا ما يؤكده الاسم الذى أضفى على أولى مقاطعات مصر العليا "عيو" ، وتعنى " الفيل " ، وتحول هذا الاسم إلى "إلفنتين" فى العصر اليونانى . ولكن بعد ذلك ، سرعان ما أصبح هذا الحيوان هدفا للصيد والمطاردة ؛ فنقل مقر إقامته إلى الجنوب . إننا قد أحطنا علما ، بفضل بعض الرسوم فوق جدران عدد من مقابر الأسرة الثامنة عشرة بطيبة ، بهذه الصفوف اللانهائية من دافعى الجزية، الذين حضروا إلى فرعون مصر ليقدموا له ضرائب تبعيتهم وخضوعهم له ، أو بعض الهدايا القيمة: لقد بدوا وهم يحملون كميات ضخمة من أنياب الأفيال ، وكان موكبهم الضخم هذا يتكون من الأفارقة القادمين من النوبة ، ومن السودان ، ومن بلاد بونت ، وكان هناك أيضا الوافدون من إيجه ، فقد كانت هذه المنطقة تعتبر وقتئذ كمركز فائق الأهمية للتجارة العالمية . وفى قارة آسيا كان أهالى الدول الواقعة على ضفاف دجلة والفرات يقومون بعمليات صيد واسعة النطاق للأفيال ؛ وتبعث منها ، كغنيمة، كميات ضخمة إلى مصر . إن حملات الصيد الواسعة النطاق التى كان يقوم بها فراعنة مصر لغنيةٌ عن التعريف ، وها هو أحد النصوص ، يشير خاصة إلى حملة صيد الضوارى الكبرى التى قام بها "تحتمس" الثالث فى منطقة "نيى Niy" بمملكة "نهارينا" (على مقربة من "الفرات ") حيث طارد ما لا يقل عن مئة وعشرين فيلا .

وهكذا، فإن هذه المادة السهلة المعالجة فى مجال فن صناعة التماثيل لم يفتقر إليها الفنان المصرى أبدا فى أى وقت من الأوقات .

الخــــزف

يختلف الخزف المصرى عن الخزف الدارج المألوف فى وقتنا المعاصر ، فهو يتكون من طينة صلصالية مغطاة بطلاء خزفى ، ويبدو فى أنواع متباينة ، وألوان مختلفة . والنوع الدارج منه هو الذى يتم تلوينه بواسطة بعض المكونات النحاسية ، وهو عادة أزرق أو أخضر اللون ، وبذا نجد أن الخزف بشكله هذا ، وتكاليفه الضئيلة كان ينافس كلاً من اللازورد والفيروز .

ومنذ عهد الملك "زوسر" (حوالى العام ٢٧٧٠ ق . م) كان المصريون يستعينون بالخزف من أجل تجميل الجدران ، وهكذا نجد أن النصب الجنازى الخاص بهذا الملك (هرم سقارة المدرج) كان يتضمن على عمق عشرين مترا تحت الأرض بعض الحجرات والممرات المزخرفة ببلاط من الخزف الأزرق اللون . ولو رجعنا أكثر من ذلك إلى الوراء ؛ أى إلى عصر ما قبل الأسرات، فسوف نجد بعض القلائد التى نظمت بحبات الخزف . وسرعان ما أصبحت هذه المادة هى المفضلة والمميزة لدى الصناع المصريين ؛ بل واستمر ذلك على مدى التاريخ المصرى كله . فمن الخزف كان الفنانون يبدعون تماثيل الأفراد، أو الحيوانات ، أو الجعارين (كثيرة العدد) ، وأختاماً ، وأوانٍ متعددة الأشكال . وفى معظم متاحف العالم يستطيع المشاهد أن يقابل تمثالاً لفرس النهر من الخزف الأزرق ، زين جانبه وظهره برسوم لزهرة اللوتس ونبات البردى ، وكأنه قد انبثق فجأة من بين أمواج النيل . وهناك العديد من التماثيل الخزفية المسماة " بالأوشبتى" التى توضع عادة داخل المقابر بجوار المتوفى ، إنها تمثل الخدم وهم يحملون فى أيديهم المنجل والمذراة (رمز العمل الزراعى) ، وعليهم أن يجيبوا بعبارة " أوشب" ، عند مناداة سيدهم لهم ، وأن يستمروا ، بأسلوب سحرى فى زراعة حقول الأبدية الخاصة به .

ومن الخزف صنعت أيضا أوانى بعض القرابين (فاكهة وخضروات) التى عثر عليها فى " اللشت" بجوار هرم "أمنمحات" الأول (الأسرة الثانية عشرة) ، كما عثر

على بعض الألواح المصنوعة من الخزف الأزرق اللون التى كانت تتخذ كموائد ، ويضاف إلى ذلك بعض الأشكال الممثلة لعدد من الخدم لتكملة هذا المشهد المعبر عن الوجبة الأزلية .

وهكذا نجد أن مصر من الأراضى المميزة الواقعة وسط الصحارى ، هذه المنطقة الفريدة من نوعها كانت توفر لأحاسيس ومشاعر البشر مكانا وضوءا ساطعًا لا يُضاهَى فى جماله وروعته . وفى نطاقها أيضا تنوعت المواد وتباينت ، فحفزت الصناع على العمل والإبداع . ولقد عرف هؤلاء الصناع والفنانون ، على مدى ثلاثة آلاف عام، كيف يقدمون تعبيرا فنيا ذا سمة خاصة ومتميزة يتجدد دائما وأبدا ، لا تشوبه أية رتابة أو ملل . وبالرغم من وجود مبادئ أساسية كبرى ، فالفن التصويرى ، بقى غالبا متمتعا بحريته وانطلاقه وطرافته ، ولم يعان من أى ضغوط قوية؛ وأحيانا قد يردد البعض الآن نفس ما قاله العديد من الكتاب الكلاسيكيين بأنه : قائمة محددة وثابتة للصور والأشكال ، ولكن لاشك أن حساسية الفنانين المصريين كانت متأججة بالحيوية؛ وبالتالى ، لا تستطيع أن تبقى متسمرة وخامدة بداخل كوادر ونظم أساسية ومحددة . وقد يرجع ذلك إلى أن الفن المصرى ليس فقط بمثابة عملية بحتة لتصوير المعنى الجمالى ، ولكنه يعتبر كوسيلة للانطلاق نحو الأبدية والخلود . فبجانب الجمال المحسوس دائما من خلال الأشكال والصور ، هناك أيضا ما يمكن أن يسمى ما وراء طبيعة الفن العقلية ، وهى تضفى على الأعمال الفنية التى أبدعها الفنانون فى الماضى على ضفاف النيل قيمة خاصة . وهذه الأعمال هى بمثابة دليل لفلسفة عن الحياة والموت ، وعن عناصر الحياة الأبدية ، إنها بمثابة عالم من الأشكال على أهبة الاستعداد لأن تدب فيها الحيوية والحياة .

الفصل الثانى

تفسير فلسفة الفن

دوافع الفن المصرى

يستطيع الفن أن يجسد شكلا ما أو يعيد خلقه من جديد، وفى مصر القديمة اعتبر رسم الأشكال وكأنه عملية خلق جديد ، بل هو ثمرة تحليل واع وذاتى. وعلى ما يبدو أن المفهوم العميق الذى يتضمنه الفن التصويرى المصرى، ومبادئه الأساسية ، التـى تعتبر همزة وصل بين البحث عن المعنى الجمالى والرغبة فى الإعداد لحياة أبدية ، قد تجاهله وأساء فهمه الكثير من الكتاب الكلاسيكيين الأوائل . فها هو " أفلاطون" يقول فى بحثه المعنون "بالقوانين" : « إن أى رسام أو أى فنان يقوم بإبداع مجموعة ما ، أو شكل ما، لا يحق له مطلقا أن يجدد أو يتخيل أى شىء مخالف للتقاليد والعرف .» ولكن ، فى واقع الأمر سوف تتاح لنا فرص عديدة لنلاحظ : إنه ليس هناك أية ضغوط تعوق الفنان فى عمله، فهو يتمتع بحرية الاختيار ، وخلاف ذلك فإن الوفاء لبعض التقاليد والأعراف اللازمة لا يعنى مطلقا التسمر والجمود. وعلينا أ[illegible] بعض السجلات الخاصة بالتماثيل ، أو الرسوم، أو النقوش البارزة المصرية ، بل علينا أن نتجول بين قاعات بعض المتاحف : فسوف يدهشنا ويجذب أبصارنا التنوع والتباين الفائق سواء بالنسبة للأشكال ، أو الأساليب .

وعلى مدى ثلاثة آلاف عام تطور الفن المصرى تطورا هائلاً ، ولكنه بالرغم من ذلك قد بقى على وفائه وإخلاصه لمطلبه الأساسى ، ألا وهو : تحقيق الاتحاد بين الملموس والفكرة السامية ، وإقامة علاقة بين الأشكال النابضة بالحياة ، الخلود بواسطة التماثيل أو الرسوم . وفى واقع الأمر أن المفهوم الخاص بالحياة والموت هو " المحرك الأساسى للفن " .

الموت : نقطة عبور نحو الأبدية

« ها هو الموت الآن ماثل أمامي . وكأنه الشفاء
بعد مرض طويل الأمد، وكأنه الانطلاق الأول
بعد حادث ما

ها هو الموت ماثل أمامي الآن وكأنه الرائحة
العطرية .

وكأنني جالس تحت الظلال في يوم عاصف.

ها هو الموت ماثل أمامي الآن وكأنه أريج زهرة
اللوتس وكأنني ماثل فوق ضفاف النشوة .

ها هو الموت ماثل أمامي الآن وكأنه طريق
مألوف تماما وكأنني عائد من الحرب إلى بيتي .

ها هو الموت ماثل أمامي الآن وكأنه سماء
انقشعت عنها الغيوم عندما يكتشف الإنسان
ما كان يجهله .

ها هوالموت ماثل أمامي الآن وكأنه الرغبة
في رؤية أهل بيتي بعد سنين مديدة قضيتها
في الأسر » .

فها هو إنسان أصابه الإحباط ، ويرنو إلى بعض الأمل ، ويشرئب نحو الموت ، فهو في نظره بمثابة الملجأ النهائي ، بل هو الخلاص ، ويطابقه هنا بأجمل الصور وأكثرها بهاء ، أو أنه يقارنه بالحرية وبانطلاق الفكر وسعادته، ليتوصل بذلك إلى العلم

والمعرفة (ربمـــا كـان ذلك خـلال الثـورة الاجتمـاعيـة التى اشتـعلت فى حوالى العام ٢٢٠٠ ق.م. حيث كانت القلاقل والاضطرابات والفوضى تسود كافة أنحاء مصر) .

وربما أن الحيـاة نفسـهـا ، والتقدم فى السن ، قد يعمـلان على التطلع الهـادئ المتأنى إلى الموت ، لملاقاة الخالق . ولذلك نجد فوق قاعدة تمثال "باك إن خونسو" كبير كهنة آمون ، وأحد المقربين من عائلة الرعامسة منذ عهد "سيتى" الأول (١٣١٢ ق. م) هذه الكلمات :

« لقد كنت رجلا هادئا كتومـا ، عادلا وخـادمـا لخـالقه . وها أنـا الآن أحـاول أن أتأمل كل ما أنجزته ، وما قدمته يداى اللتان مازالتا تمسكان بالحبل الذى يوجهنى فى الحياة الدنيا . ها أنا اليوم أكثر سعادة مما كنت عليه بالأمس . إن كل صباح جديد يضفى على المزيد من السعادة ، إننى أشعر بذلك منذ أن كنت طفلا صغيرا وحتى بلوغى سن الشيخوخة ، وأنا فى معبد آمون . إننى أتبع هذا الإله فى كل مكان ، وأنا مازلت أستطيع رؤية وجهه المقدس » .

إن الإنسـان على مـر الزمـان ، وفى كل مكان يرنو دائمـا إلى الإعـداد لحـيـاة أخرى أبدية وخالدة ، والتى تعتبر بمثابة هبة إلهية . وفى مصر خاصة نجد أن هناك استعدادات "سحرية" بكل معنى الكلمة (ترتبط بالفن المعمـارى نفسـه، وبصناعة التماثيل ، وبالرسوم الملونة) من أجل توفير الاتصال الدائم فيما بين الأحياء فى الحياة الدنيا، والموتى الذين يعيشون فى "الغرب" النائى البعيد . و"الغرب" هى المنطقة التى تغرب فيها الشمس ، وتختفى عن عيون الأحياء . والجدير بالذكر فى هذا الصدد ، أنه منذ بداية ظهور الفن المعمارى كان المصريون يشيدون بداخل مصاطبهم (مقابر خاصة ترجع إلى أوائل الأسرات) ما يسمى " بالأبواب الوهمية " ، وهى بمثابة نقطة مرور نظرى (ليست أبوابا بمعنى الكلمة) ؛ ولكنها ، على أية حال ، وبأسلوب سحرى ما تسمح للمتوفى بأن يمر من خلالها كنقطة عبور من العالم الآخر إلى المقصورة الملحقة بمقبرته. بل وهناك أيضا بعض النداءات ، والالتماسات ، والخطابات ، لتوفير الاتصال فيما بين سكان الحياة الدنيا و"سكان الغرب". وفى بعض الأحيان، نجد أن الأحياء قد يلتمسون مساعدة ودعوة أهلهم المتوفين من أجل الوصول إلى حل لبعض

المشاكل اليومية العويصة . وأما الموتى فهم يطالبون الأحياء بمدهم بالقرابين التى تعمل على الحفاظ على " حياتهم " ، وبعدم النسيان .

فكيف عساه يتم كل ذلك ، ولماذا ؟ إن ذلك ينبثق أساسا من المفهوم المتعلق بالإنسان ، هذا الكائن البشرى فى مصر . إن الإنسان وفقا للمفهوم المصرى يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة والمتباينة : فهناك العناصر الطبيعية التى تكون شكله ومظهره ، أى جسده (باللغة المصرية القديمة خت Khet) ؛ أما الظل ، ويعنى (شوت Shout) ، فله أهمية كبرى فى مثل هذا البلد ذى الشمس المشرقة ؛ لأنه بمثابة الانعكاس الملازم للجسد ، وهناك عناصر أخرى تنبع من حياته " العقلية والعملية " : فهناك العمل الإرادى النابع من عضوين اثنين من أعضاء جسده ، وهما : القلب ، مركز الفكر والعاطفة ، ثم اللسان الذى يعمل بواسطة العبارات على تجسيد ما أقره القلب : «إن العبارة تخرج إلى الوجود وفقا لما قرره القلب ، وما نطق به اللسان" . وإلى هذه العناصر التى تتكون منذ مولد الكائن البشرى ، تقتضى الضرورة وجود دافع ، ومحرك ، يعمل على تحريك هذه الآلة البشرية . وقد أوكل بهذا الدور إلى "الكا" مصدر الحيوية الشخصية ، بل هى القوة الكامنة التى تؤجج الطاقة الحيوية فى الكائن الحى . إنها انبعاث من مخزون القوى العظمى المتفرقة فى مختلف أنحاء الكون، إنها كما يقال عنها : " القرين " ، ولكنها "قرين" نشط ، عمليٌ وفعال، يرافق الإنسان طوال حياته ، إنها صورة مطابقة تماما لهذا الإنسان طوال حياته ، وفى كثير من الأحيان تصاحبه أيضا إلى العالم الآخر ، من خلال الصور المرسومة والممثلة . وهناك عنصر آخر ذو قيمة معنوية ؛ وكان يقوم بدور مهم للغاية فى نطاق المفهوم الجنازى : إنه "البا"، وهو عنصر متحرك من عناصر الكائن البشرى ، وقد صور غالبا فى هيئة طائر له رأس آدمى ، وتنتهى قائمتاه بيدين آدميتين ، وكان يستطيع بعد الموت ، أن ينطلق نحو أرض الأحياء بعد مغادرته الجسد الميت ، فيعيد الحياة إلى المومياء بواسطة النفثات المنعشة التى أحضرها من أجل المتوفى . إنه بمثابة الرابطة المجنحة التى تربط ما بين "الغرب " وعالم الأحياء ، ولقد قارنه البعض أحيانا "بالروح" عند الإغريق ، وتعنى "الفراشة" ، ولكن المضمون المعنوى فى هذا الصدد يختلف ويتباين للغاية .

وبعد الموت سرعان ماتنفصم عرى كل هذه العناصر بعد أن كانت متجمعة من أجل بقاء الإنسان على قيد الحياة ، وعندئذ تتضافر كل الجهود لكى تسبغ على المتوفى حياة جديدة ، فى جسد يستعيد حيويته ويسترجع تكامله . وبذا تبدأ عملية تجميع ضخمة لمكونات الكائن البشرى التى كانت قد تفرقت وتشتت ؛ وذلك ، من خلال إعادة العبارات والأعمال نفسها المتضمنة بقصة الأم الإله "أوزيريس" ، المثال النموذجى لكل من أراد البعث من جديد .

كانت الضرورة تحتم - قبل كل شيء - العمل على حفظ الغلاف الجسدى، لأنه قابل للتلف والفساد ، ولتحقيق ذلك ووفقا لبعض الطقوس الخاصة المحددة تتم عملية تحنيط جثمان المتوفى. وتبدأ هذه العملية باستخراج المخ من خلال فتحتى الأنف ، ولكن لا تسمح هذه الوسيلة باستخراجه بأكمله ، ولذا يقوم المختصون بعد ذلك ، بإذابة الجزء المتبقى من المخ بداخل الجمجمة بواسطة بعض العقاقير . وبواسطة قطعة حجر ذات حافة قاطعة يقومون بعمل فتحة فى جانب الجثمان ؛ ومنها يستخرجون الأمعاء ، والكبد ، والرئتين ، والمعدة ، ثم يقومون بوضع كل ذلك فى أربع أوان كبيرة من المرمر المعروفة تقليديا باسم " الأوانى الكانوبية". وكان الإغريق يسمونها " بالكانوب " . والجدير بالذكر أن كلا من هذه الأوانى الأربعة قد غطيت بغطاء تعتليه بعض الأشكال الإلهية : "أمست" ذو الرأس الآدمية ، و"حابى" ذو الرأس الشبيهة بقرد "البابون" ، و "دواموت إف" ذو رأس الكلب ، و"قبح سنو إف" ذو رأس الصقر . أما عن القلب فقد أحيط بلفائف من أرقى وأرق أنواع الكتان ، من أجل حماية هذا العضو الأساسى الحيوى . ويتم أيضا تخليص الجثمان من الشحوم أو أية شوائب أخرى . وبعد أن ينظف داخل الجسد جيداً وقد أصبح لا يتضمن سوى الجلد ، والعظم ، والغضاريف يسكب بداخله كمية من نبيذ البلح ، وبعض المواد العطرية ، وقدر من المر والصبر المطحون ، وكمية من نبات الكافور ، ثم يقوم المختصون بهذه العملية بخياطة الفتحة التى أجريت فى جانب الجثمان . ومن أجل ألا يلحق بالجسد أى تحلل أو تعفن ، كانت الضرورة تستوجب تخليصه تماما من مياهه ورطوبته. ولتحقيق ذلك كانوا يغلفون الجثمان بطبقة من الملح ، ثم يغرقونه فى حوض ملىء بالنطرون لفترة لا تقل عن سبعين يوما حتى يمتص كل

رطوبته . ويرى "سيرج سونيرو" ، أن هذه الفترة التى لا تقل عن سبعين يومًا تتضمن قدرا من المبررات العقائدية التى تنبثق من بعض الأحوال السماوية : فإن النجمة « سوبد (نجمة الشعرى اليمانية) وبعض درجات دائرة البروج بالسماء الليلية بعد أن تسطع بنورها خلال الليل تختفى تحت الأفق طوال فترة لا تقل أيضا عن خمسة وسبعين يوما . ونفس مدة غيابها هذه تقع بين موعد موتها وموعد بعثها من جديد ، ولا شك أن المصريين قد اقتبسوا هذه الدورة الزمنية وطبقوها على موتاهم ، حتى يضمنوا بعثهم من جديد إلى الحياة » .

بعد ذلك يغسل الجثمان ويلف بضمادات بالغة الرقة ، وتضمخ بالصمغ الذى كان المصريون يستعملونه بدلا من الغراء ، ثم تلف على التوالى كل من : اليدين ، ثم الأصابع ، والقدمين ، وبعد ذلك الجسد نفسه . وأثناء عملية التغليف هذه يراعى وضع بعض التمائم شبه النفيسة فى أماكن محددة لغرض توفير الحماية السحرية للمتوفّى لوقايته من أية مؤثرات شؤم أو ضارة ، وبعد كل ذلك، يلف الجسد جيدا بضمادات أكثر عرضا . والجدير بالذكر أن أطوال الضمادات التى كانت تغلف المومياوات ، ربما كانت تصل إلى عدة مئات من الأمتار .

وبمجرد أن تنتهى الخطوات العملية، وهى التى تكفل سلامة الجسد، فسرعان ما تبدأ الأعمال السحرية من أجل إنعاشه ، وخلالها تستلزم الضرورة الرجوع دائما إلى المثال النموذجى الأول أى الإله "أوزيريس" . وهنا، يقوم الكهنة الجنازيون بعملية إعادة وظائف الجسم الحيوية من خلال : فتح العينين ، ثم الأذنين ، والأنف . ولا شك أنه فتح رمزى بحت يتم بأسلوب حركى بواسطة كماشة من النحاس . وخلال ذلك ، كانوا يقومون بترتيل بعض الصيغ الخاصة، وهكذا على ما يبدو ، كانت الحواس تأتى من العالم الخارجى، وتستقر خاصة بالقلب ، أوبالأحرى عضو الاستقبال المركزى بالجسد .

وهكذا ، أنعش الجسد، وعندئذ كان الأمر يستلزم رعاية طاقته الحيوية والإبقاء عليها ، وكذلك استعادة خلق فاعليه "الكا" وإعاشتها ، ولهذا كانت المأكولات ("Kaoa" أى " الخاصة بالكا") التى تقدم يوميا فى هيئة قرابين تقوم بهذا الغرض .

ولا شك أن هذه " الخدمة" أو "السرفيس" كانت على درجة كبيرة من الأهمية ، ولذلك فقد أسست من أجلها هيئة خاصة لتنظيمها والإشراف عليها . وقد أوكل إلى الابن الأكبر للمتوفى بمهمة تقديم الأغذية اللازمة لإعاشته في مقبرته، يوميا، ولكن مع تعاقب الأجيال، بدا واضحا صعوبة هذه المهمة المرهقة بل واستحالتها . ولذلك فمن أجل التغلب على هذه الصعوبة، نجد أن كبار شخصيات الدولة ، بداية من الأسرة الرابعة، قد عملوا على تكوين مؤسسة ريفية صغيرة؛ عينوا بها من يحمل لقب "كاهن الكا" وأوكلت إليه، في نطاقها ، بمهمة تنفيذ أعباء الطقوس وتقديم القرابين في المقابر بفضل الأرباح التي تدرها تلك الأرض الزراعية التي يشرف على زراعتها . ولكن على ما يبدو أن التقسيم الذي طرأ على المؤسسة الأم بعد تتابع العديد من الورثة في نطاقها عمل شيئا فشيئا على إلغاء تلك المنشأة الجنازية. ولذا، ففي عهد الأسرة الحادية عشرة، تم وضع نظام جديد في هذا الصدد ، ألا وهو : ألا يتم مطلقا تقسيم تلك المؤسسات الجنازية . وخلال ذلك فإن "كاهن الكا" المكلف بإدارتها، يجب عليه قبل وفاته، أن يورث وظيفته هذه لأحد أبنائه . ويلاحظ أن كبار موظفي الدولة المتوفين كان يحق لهم الحصول على جزء من القرابين المخصصة لآلهة المعابد والملك .

ومع ذلك ، فإن "البا" كانت تقوم من ناحيتها بوظيفتها المحددة ، وقد تجسدت في هيئة طائر، فهي تنطلق من كيان المومياوات وتمضي محلقة في عالم الأحياء. وتصل إلى البستان والمنزل الخاص بالمتوفى ، وهناك تستنشق وتستوعب بعض النسمات العليلة المنعشة ، والأريج العطر ، وترجع بها إلى الميت في مقبرته. ولهذا يستطيع مرة أخرى أن يستنشق وهو في قبره "عبير النسيم" المنعش الذي كان يستمتع به في الماضي .

ولكن يبدو أن هذه الحياة التي تقيدها وتضغط عليها الضمادات لم تكن كافية أو مُرضية . فها هو جسد المتوفى مسجى خامد بدون حراك ، بداخل مقبرته ، ولذا كان يلقب أحيانا ، " بلوح الخشب" . ولذلك فمن أجل تطوير ومضاعفة إمكانيات حياة أخرى ممتعة وحلوة ، نجد أن هؤلاء المصريين أي هذا الشعب المتذوق فعلا للفن والجمال ، المتمرس في ضروب السحر ، قد لجأ إلى أسلوب آخر .

الأجسام البديلة

حقيقة أن الإنسان بعد موته يستطيع أن يتقمص ثانيا جسده الذى تم حفظه بكل عناية ، ولكن بالإضافة لذلك فإن عناصره الحيوية كانت تستطيع هى أيضا من خلال بعض المفاهيم السحرية أن تتخلل التماثيل الحجرية ، أو الخشبية، أو المعدنية المتطابقة تماما مع شكل هذا الإنسان ، والمتنوعة الأشكال والأحجام ، أو التى تمثل أيضا فى هيئة رسوم بسيطة؛ ولذا نجد أن التماثيل ، وكل ما يمثل الإنسان (نقوش بارزة أو رسوم ملونة) تعتبر كل واحدة منها بمثابة أقنوم فعلى للكائن المتوفى ، وهكذا تستطيع " البا" أن تتخلل هذه الأجسام البديلة . أما بالنسبة " للكا" فإنها بفضل القرابين الغذائية ، يمكنها أن تضفى على هذه الأجسام الحيوية المحركة اللازمة . وعلى ما يبدو، أن كثرة الأجسام والأشكال البديلة وتعددها يعمل على تعدد وفاعلية إمكانيات عودة الحياة إلى الشخص المتوفى .. وفى هذه الحال لا تستطيع الضمادات الكثيفة أن تعوقه عن الحركة بعد ذلك ؛ وبالتالى ، والحال هكذا يمكنه العودة بكل سهولة إلى كافة أنشطته التى كان يحبها ويمارسها خلال حياته الدنيوية. ولذا، فربما كان ذلك ، هو المبرر الأساسى لهذا العدد اللانهائى من التماثيل ، وهذه المشاهد الممثلة للحياة اليومية للإنسان المصرى فى هيئة رسوم أو نقوش بارزة فوق جدران المقابر . وربما كان ذلك سبب وجود كل هذه الأشكال الهائلة العدد الممثلة للفرعون من خلال النقوش البارزة فوق صروح المعابد، أو على جدرانها الداخلية . إن وجودها هذا يساعد على بعث انتصارات الفرعون الحربية ، ويعمل على تخليد قصة نابضة بالحياة ، تطابق الماضى بالحاضر. .إن كل هذه الأشكال وكافة هذه التماثيل ، وكل موقف ، وكل حركه تبدو فى لحظة محددة متأهبة للخلود والأبدية . فالصور والأشكال لا تعتبر بمثابة أشياء خامدة أو هامدة ، بل هى عبارة عن حاويات افتراضية للحيوية والحياة ترقب لحظة الانتعاش والإحياء. إنها ليست مجرد قطع فنية تحفظ بداخل متحف ما ، بل هى

عالم من الأشكال اللازمة من أجل حياه أبدية وخالدة . وبذلك ، قد نستطيع أن نعرف لماذا كان المصرى القديم يحرص كل الحرص خلال حياته الدنيوية على تجهيز مقبرته ، وإعدادها كما يحب فهى بالنسبه له : " بيت الخلود والأبدية" .

لاريب إذن أن فن التصوير المصرى هو فن ذو نفع ، ولكنه ذو نفع سامى المنزلة، وجوهرى الأصل ، إنه فن وسيط للأبدية والخلود، وربما أن التماثيل تبدو متشابهة فيما بينها، ولكن النقوش البارزة ، والرسوم يجب أن تكون ثمرة تحليل ما، هدفه إبداع وخلق الجوهر العميق بالكائن البشرى. إن فن التصوير المصرى لا يحاول تمثيل السمات الجزئية أو المؤقتة فى الحياة، ولكنه يبرز حقيقتها الجوهرية ، بدون أى قناع أو تحديد للزمان. وسوف نلحظ ذلك جيدا. إذاً فبقاء الإنسان سوف يكون كاملاً وشاملاً بدون أية عوائق سواء فى نطاق الزمان أو المكان، وسوف يكون بقاؤه هذا فى عالم لا يشوبه الغموض أو الإبهام ، أى واضح تمام الوضوح . إن الفن المصرى هو فن عقلانى وفكرى ، إنه فن يبرزه نظام محدد من الأفكار والمفاهيم ، بل هو بمثابة ميتافيزيقية فعلية .

وهناك بعض النصوص المنقوشة أو المرسومة بالأحرف الهيروغليفية بجوار التماثيل من أجل إكمالها ، وكذلك الأمر بالنسبة للنقوش البارزة أو الرسوم الملونة. ولا شك أن ذلك يعتبر كضمان إضافى على وجود الحياة؛ فالكلمة خلاقة ، والكتابة تعمل على تجسيد تأثير الكلمة. ويلاحظ من خلال بعض التماثيل الفردية أن هذه النصوص تذكر اسم وألقاب الشخص المتوفى ، فهى تتوسط لدى الملك ، والآلهة ، أو الأحياء ، من أجل أن يهبوه شيئا من القرابين ، إنها تترنم بأنشودة ورع وابتهال ، بل هى تبرر أيضا سلوكه وتصرفه خلال وجوده فى الحياة الدنيا. أما بجوار التماثيل الملكية ، فهى تعمل على التغنى غالبا بانتصارات وغزوات الفرعون القائم على العرش ، وبقوته وجسارته ، وبنفوذ مصر وسلطتها ، إذاً فالنصوص تساهم هى الأخرى مساهمة فعلية فى مجال العمل السحرى من أجل البعث والأبدية.

ولا شك أن كل ذلك يبرز الأهمية الخاصة التى يحظى بها الفنان فى مصر القديمة. فالذى نسميه نحن فى عصرنا هذا "فنا" كان المصريون القدماء يسمونه " Kat" (أى "عمل" ؛ يقوم به صانع متخصص "Hemout" أى " الذى يصنع") ،

وبالنسبة "للفنان" أى "الصانع" : لم يكن هناك أى فارق بين هاتين الكلمتين ، عموما ، إنه ليس فقط مجرد فنى ماهر وبارع؛ لأن كلمة "فنان" تتضمن معنى أكثر عمقا: فغالبا ما يطلق عليه هذا اللقب : " سيعنخ" أى " الذى يُحيى" أو "الذى يعيد الحياه"؛ إنه بمثابة " الإنسان الخالق" الذى يبدع بالعقل بشرا حقيقيين ، وأشياء فعلية؛ ويقوم بنحت أو برسم أشكالها ، إنه يعدها بذلك ، للبعث من جديد.. بل ويؤهلها للحياة مثلما فعل"الخالق" عند منشأ العالم ، إنه من خلال كل ما يقوم به يمثل العمل الأولى عند بداية الخلق ؛ ولكن باعتباره خالقًا فى نطاق الحياة الدنيا فهو يبقى دائما مجهول الهوية . ولذا، نجد أن الدور الذى يقوم به الفن قد ذكر وعرف فى سفر تكوين الكون ، إن الفن فى مصر قد ارتقى إلى أسمى وأرفع معانيه .

وهكذا نستطيع أن نجد إجابة على هذا التساؤل : لماذا تضمنت مصر كل هذا القدر من التماثيل ، والنقوش والرسوم فوق كافة الجدران ، وكافة الأشياء ؟ !.. لاشك أن كل ذلك يمثل عالما فعليا على أهبة الاستعداد للبعث من جديد . فعلينا أن نتجول قليلا بالجبانة الكبرى التى ترجع إلى عصر تألق منف وازدهارها بداية من الجيزة شمالا ، وحتى ميدوم جنوبا، مرورا بأبو صير ، وسقارة ودهشور. وهنا سوف نلاحظ أن المقابر المشيدة على هيئة مصاطب ، تتضمن بوجه خاص، غرفة خاصة ، هى "السرداب" ، أو بالأحرى "المخزن" الذى يحتوى على تماثيل المتوفى ، والتى تتراكم بداخلها بكثرة ملحوظة. ويلاحظ أن هذه الحجرة تقع بالطبقة العليا من المقبرة خلف المقصورة بالناحية الجنوبية . وسوف نلاحظ أيضا وجود بعض الفتحات الضيقة ، تقع على مستوى النظر تسمح للكائن الحى الماثل بالتماثيل الحجرية أو الخشبية بأن يرى كل ما يحدث فى المقصورة ، وأن يتغذى من القرابين الموضوعة بها ؛ وأيضا ، لكى يتأمل مشاهد الحياة اليومية المحببة إلى نفسه ، والمنقوشة فوق جدرانها، و[illegible] لكى يعيشها مرة أخرى . كما نجد أن المعبد الجنازى الخاص بالملكة "حتشبسوت" (الأسرة الثامنة عشرة) بالدير البحرى كان يتضمن ما يزيد عن مئتى تمثال للملكة متباينة الأحجام ، ومصنوعة من مختلف المواد. وفى الوقت نفسه، يلاحظ أن الأحداث الكبرى خلال هذا العهد (أسطورية أو واقعية) تبدو وكأنها تنبض ثانيا بالحياة فوق جدران المعبد، وفى فترة زمنية لاحقة ها هو "أمنحتب" الثالث يضع مالا يقل عن خمسمئة

تمثال للإلهة اللبؤة "سخمت" بمعبد "موت" ، والإلهة "موت" وهى زوجة الإله آمون بطيبة . ولا شك أن هذا الفرعون كان يهدف من وراء ذلك إلى الحصول على حماية ورعاية هذه الآلهة . وبالرغم مما أصابها من كسور فها هى التماثيل الملكية العملاقة تثبت وجودها، منذ عصور سحيقة فى ممرات المعابد . وفى الرمسيوم (المعبد الجنازى الخاص برمسيس الثانى من الأسرة التاسعة عشرة) يبدو راقدا على الأرض، ولكن بكل جلال وعظمة ، هذا الفرعون الذى يعتبر عن جدارة " رمسيس المتألق نورا بين الملوك": لقد نحت من حجر واحد فائق الضخامة من الجرانيت الوردى ، ولا يقل طوله عن سبعة عشر مترا. وبالجبانة الخاصة بطيبة يتراءى عدد لا أول له ولا آخر من الرسوم والنقوش البارزة مازالت ، حتى الآن ، متألقة الألوان ومبهرة . وأكبر هذه المقابر حجما(رقم ١٠٠) ، خاصة بالمدعو "رخميرع" ، وزير "تحتمس" الثالث (الأسرة الثامنة عشرة) ، وقد تضمنت جدرانها رسوما ونقوشا لا يقل مداها عن ثلاثمئة متر . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن الكثير من الأدوات مثل الأوعية الخاصة بالدهانات العطرية ، والمرايا ، وقوارير مواد التجميل أو زجاجات العطر ، والصناديق الصغيرة قد "حليت وزخرفت" بأشكال مفعمة بالحياة والحيوية. وجميعها كانت بمثابة دعامة من أجل الأشكال التى ستبعث من جديد .

ولا شك أن هناك استتباع آخر ينبثق من هذا الفن المتألق بالسحر : فإن السحر لابد أن يتضمن الكثير من الصيغ والوصفات التى ثبتت وتأكدت فعاليتها بفضل عراقتها الفائقة وإقرار الكثيرين بها ، وبذلك وجد ما يمكن أن يسمى " بالكتالوج" يستوعب فى إطاره كافة المواضيع ؛ وحيث تتاح الفرصة للفنان أن يختار منها ، ما يروقه بكامل حريته ، وسوف نتناول ذلك من خلال الجزء الثانى من هذا البحث .

تكامل الأشكال الفنية

يعتبر الفن المصرى من أكثر الفنون التزامًا بتكامل الأشكال الفنية الأساسية ؛ ولذا نجد أن كلاً من فن نحت التماثيل ، والرسم يخضعان للأسس المعمارية .

ويبدو هذا التركيب والتكامل فى الأشكال الفنية واضحًا بصفة خاصة من خلال بناء المقابر المصرية. وبداية من الأسرة الثالثة عملت حركة المعمار الحجرى الضخمة التى تكونت فى ذلك الحين على تقديم إطارها لتطوير فن التصوير تطورا سريعا .

ولم تكن مصر تتضمن فى نطاق البناء بما يعرف بالكريتيد Caryatide ، فإن المعمار الثقيل الوطء المكون من كتل حجرية ضخمة كان سيعوق حركة الكائن الحى ، وهو الأمر المنشود فى المقام الأول ، ولم تكن التماثيل من ضرورات البناء ، ولكن البناء لازم من أجل إيوائها وحمايتها . وبكل بساطة كانت التماثيل توضع داخل بعض الكوات الجدارية ، أو تقف مستندة بظهرها إلى الجدران والأعمدة ، وبذلك يبدو التعارض واضحا للغاية بين الجسم البشرى "الحى" ، والمادة الصماء الخامدة . ولقد طليت التماثيل ولونت بالألوان من أجل الإيماء إلى الألوان البراقة الساطعة الواضحة فى الحياة الدنيا ، وبصفة تقليدية، كانت أجسام الرجال تلون باللون العاجى المائل إلى الاحمرار ، أما النساء : فلونهن هو العاجى الأصفر الرقيق، وأحيانا أخرى : الوردى (بداية من الأسرة الثامنة عشرة). وقد اعتبر هذا اللون الأخير من الألوان النادرة القيمة ، واستعان به أيضا الرسام المصرى بعد ذلك . وجميعها ألوان متألقة ، قوية ، تعمل على إبراز لون الشعور السوداء ، والشعر المستعار، ورداء الرجال الناصع البياض .

ولقد اعتبرت جدران المقابر هى أيضا من أهم دعامات النقوش البارزة ، وساعدت الرسوم كذلك على إكمال الأشكال المنحوتة فى الحجر. ومن أجل أن يقوم الفنان بعمل

بعض النقوش البارزة أو الرسوم الملونة، كان يبدأ برسم خطوط بسيطة بريشته فوق الجدار ؛ وكذلك عندما يلزم الأمر تحديد الخطوط الناعمة لصنع تمثال ما ، كان الصانع يبدأ بتحديدها بالحبر الأحمر فوق الكتلة الحجرية . ولقد اعتبرت المقبرة بمثابة "بيت" ملون، مهيأ تماما لكي "يعيش" فيه ساكنه حياة أبدية .

جملة القول ، إن أي تمثال أو نقوش بارزة مفتقرة إلى الألوان ، أو أية أشكال أو رسوم "متحررة ومستقلة" ، لم يكن لها أي مكان في الإطار الفني المصري؛ فكل هذه الأشكال الفنية لم تبدع أو تصنع من أجل أن يتأملها الناظرون ، بل هي تعتبر كدعامة تتضمن بداخلها الكائن البشري ، وبالتالي يجب أن تكون الأشكال والألوان متماثلة بقدر الإمكان لما تبدو عليه في الحياه الدنيوية.

إذاً ، فإن فن صناعة التماثيل ، والرسوم ، والنقوش البارزة تتضافر جميعها داخل نطاق عالمٍ واضحٍ وصريح يضمه فن معماريٌ محدد ، وهكذا فإن كافة الأشكال الفنية في مصر تتكامل فيما بينها .

الفصل الثالث

فن عقلانىّ

سواء كان الأمر يتعلق بالتعبير عن طريق الكتابات أو الرسوم أو النقوش البارزة ، أو من خلال الفن التشكيلى فإن الفن المصرى القديم هو فن عقلانى يسيره نظام فكرىّ فائق التنظيم .

* تحليل وتفصيل الأشكال فى نطاق النقوش البارزة والرسوم الملونة.

* المبادئ والأحاسيس فى إطار الرسم المصرى .

بالنسبة للفنان المصرى : الحقيقة الفعلية هى حقيقة المفهوم العقلانى.

فإن حواس الإنسان لا تستطيع أن توضح له العالم إلا بشكل غير مكتمل فى نطاق المكان ، أو محدود فى إطار الزمان ، إذن ، فلكى يستطيع التعبير الفنى أن يبين عن حقيقة الكائنات والأشياء من خلال جوهرها الدفين ؛ كان لزاما عليه أن يقاوم " الأوهام" النظرية المحدودة ، ويحاول أن يوحى ويقترح ، ويبتعد عن الوصف البحت ، بل وعليه أن يشعر تماما بالمكان المحدد ، ويوضحه ويفسره ، ولا ينقله كما هو. وبالنسبة للرسام المصرى لم يكن هناك أى مجال للارتجال، ولكن مجرد تأمل للرؤية التى تنقلها إليه حواسه ، وتفكير عقلانى . وفى نطاق مصر القديمة ، كان الرسام يبحث دائما عن «الجوهر الأساسي» ، فهو يبدأ بكل وضوح وجلاء بتحليل الكائنات والأشياء حتى يستطيع اكتشاف الصفات المتباينة المختلفة التى تتسم بها شخصياتها أو سلوكها. إنه لا يولى اهتمامه لعملية التلاعب بالأضواء الوقتية الزائلة، إن "فانتازيا الضوء – المعتم" لا تقوم بأى دور فى إطار فن الرسم المصرى . وحقيقة أنه لم يكن يجهل مطلقا المنظور ، ولكنه غالبا ما كان يتجاهله ، فإن هذا الفنان لم يكن

هدفه الأساسى هو تصوير ما تراه عيناه؛ بل كينونة ما يرسمه ، إنه بذلك يلم بكافة نواحى موضوعه ، ويغوص إلى أعمق أعماق جوهره الدفين ، إننا هنا أمام فن متفتح على الحياة من أوسع أبوابها ، إنه فن يحاول التعمق والتأمل ، بل هو فن يحاول أن يترجم ويعرض دوام واستمرارية العالم .

وقد يلاحظ أن بعض هذه الخطوات العقلانية قد تتشابه مع تلك التى يتبعها فنانونا المعاصرون ، ولكن ، لا شك مطلقا أن المبررات والدواعى فى مصر القديمة تختلف تمام الاختلاف ؛ وهى تنبثق خاصة من الفكر الفلسفى والعقائدى. ولكننا سوف نلحظ ، فيما يلى ، أن الأشكال ، فى كل من العصرين قد تتشابه.

المبادئ السامية

كان فن الرسم المصرى القديم يستوعب فى نطاقه بعض "المبادئ الأساسية". وبذا، فإن أى تمثال أو رسم يرجع إلى القرن الثالث ق.م . قد تتطابق خطوطه الرئيسية ، برسوم أقدم . وعلى ما يبدو أنه لم يطرأ أى تغيير على هذه المبادئ الأساسية العامة (وكانت قد أسست فى العام ٣٢٠٠ ق.م .) من خلال أول وثيقة مؤرخة عرفها التاريخ المصرى القديم ، ألا وهى : لوحة نعرمر. فلم تستطع الثورات الداخلية ولا المؤثرات الخارجية أن تنالها بأى تغيير ؛ لأنها كانت ترتبط ارتباطا وثيقا بفاعلية التمثال أو الرسم ، ولقد نهجت عليها كافة عصور مصر القديمة، ومع ذلك فلم تكن إجبارية أو إلزامية. فقد كانت تنبع من الاختيار الحر لدى أى فنان .

توافق وجهات النظر

لاشك أن الفنان يرنو دائما إلى تحقيق الكمال لما يبدعه من أشكال فنية ، ومن أجل بلوغ هذا الهدف فهو يحاول الجمع بين عدة عناصر تتطابق مع بعض وجهات النظر . ففى مصر القديمة يتراءى لنا أن الفنان ينظر إلى نموذجه فى آن واحد من الأمام تماما، ومن الجانب (بروفيل) ، ومن ثلاثة أرباع الوجه ، ثم ، بعد ذلك يبدأ بوضع خطوطه بعد جمعه لأهم السمات الأساسية بالكائن الماثل أمامه لإبرازها وتوضيحها.

وكبداية نجد أن ذلك يبدو واضحا من خلال تصوير الكائن البشرى : فإن الفنان يمثل العينين ، والكتفين ، والصدر ، وكأنه ينظر إليها أماميا. فالعين تبدو كاملة مكتملة ، وليس هناك ما يحجب النظر، وبالتالى يتراءى بكل ما يتضمنه وما يجول به. وكذلك الصدر والكتفان ، من المنظور نفسه تبدو فى قمة قوتها وعنفوانها العضلى. إذن، فها هو إنسان أبدى ، ذو جسد حجرى، سوف يبدو فتيا قويا، إلى أمد الدهر. وبالنسبة للوجه عموما والساقين فمن خلال النظرة الجانبية(بروفيل) يتم تخطيطها ، ولا ريب أن " البروفيل" أى المنظر الجانبى، هو أكثر العناصر توضيحا للصورة؛ لأنه يسمح بالمزيد من التفهم لتركيبة الوجه. وأما عن الساقين ، فهما متباعدتان ، وتبدو القدم اليسرى متقدمة عن اليمنى، لتعطى إيحاء بالسير قُدما كأمر محتمل دائما، ولا يتراءى من الحوض إلا ثلاثة أرباعه، حتى تبدو السرة واضحة للعيان، باعتبارها مركز هام للجسم البشرى. ولاشك أن هذا الجمع الأولى بين بعض العناصر الطبيعية المنبثق من وجهات نظر متباينة، قد عرف فى إطار العديد من الحضارات الأخرى البالغة القدم، وحتى يومنا هذا : وأهمها فى بلاد ما بين النهرين : رسم جدارى مصدره من مصر : "زيمرى – وى" ، ملك يرجع إلى أوائل القرن الثامن عشر ق.م. ويحفظ حاليا بمتحف اللوفر بباريس ، وهو يمثل صورة شخصية للملك ، وقد بدت العين

فائقة الاتساع، من منظور أمامى ، ولكن الوجه بأكمله قد بدا فى هيئة "بروفيل" . ثم هناك رسم جدارى آخر ، استمد من أحد القصور الأشورية (تم اكتشافه " بتل الأحمر" بشمال سوريا ، ويحفظ حاليا بمتحف حلب). وهو يمثل رجلين متباعدين إلى حد ما، لايبدوان بنفس الشكل ليكون وجه كل منهما أكثر وضوحا . وعلى ما يبدو أن هذا المبدأ قد استمر لفترة طويلة الأمد؛ فإن تاريخ هذا الرسم الأخير قد جاء بعد الرسم الأول بحوالى عشرة قرون . وعلى الأسلوب المصرى نفسه هناك أيضا الرسم الذى يبين مجموعة من الأفراد فى هيئة السائرين مع التغيرات المقصودة نفسها فى أجزاء الجسم .

وقد اكتشف ذاك الرسم بأحد المقابر الملكية بمدينة "أور" فى منطقة "سومر"، ويرجع إلى العام ٢٥٠٠ ق.م. فهل مصدر كل ذلك هو قوة تأثير مصر على تلك الحضارات ؟.. أو ربما كان ذلك مجرد مصادفة فكرية بحتة؟.. وهناك مثال قريب منا للغاية : فها هو الفنان بيكاسو قبل مرحلته التكعيبية كان يستعين ، لفترة طويلة المدى، "بالبروفيل" المصرى القديم ، فخلال فترة إقامته بمنطقة "فونتين بلو" فى عام ١٩٢١ ، بعد مولد حفيده ، قدم اللوحة المعروفة تحت اسم "أمومة" : وتبدو فيها الأم وهى جالسة على مقعد مريح ، ويطالعنا هذا " البروفيل" نفسه أيضا، ذو العين الواسعة المكتملة ، من خلال أحد النقوش البارزة التى ترجع إلى عام ١٩٣٢ ، الذى يمثل رأس امرأة، وهو يتراءى أيضا، فى تلك اللوحة المعروفة باسم " امرأة جالسة" التى ترجع إلى عام ١٩٤١ .

وفى مصر القديمة اعتاد الرجل أن يرتدى مئزرا من الكتان الأبيض اللون ، وتبدو مقدمة هذا الرداء فى هيئة مستطيلة ومبطنة؛ حتى لا يلتصق القماش بجسده بسبب العرق ، وفى مثل هذه الحال وجد الفنان المصرى أن الضرورة تحتم أن ينظرمن الأمام لهذا الجزء من المئزر (لكى يبرز بذلك كافة خطوطه ومدى اتساعه) ، أما الجزء الأسفل من الجسم الذى ستر بهذا المئزر فقد تراءت ثلاثة أرباعه فقط ، وعن الساقين فهما تبدوان من منظور "البروفيل".

ولقد اتبعت الأساليب نفسها فى مجال تمثيل ورسم المرأة ، ولا ريب أن الثدى كان من السمات الرئيسية فى الشكل الأنثوى، وقد صور أيضا بالبروفيل (لسهولة تبين وجوده ، وتحديد خطوطه) فوق جذع رسم بمنظور أمامى.

والجدير بالذكر أن كل هذه الأوضاع المقصودة غالبا تتم فى حدود تركيبية متناسقة وتوازن كامل التناغم ، إنها تنبثق من اختيار الفنان وإرادته الشخصية ، فإن الفنان لا يخضع مطلقا، بشكل "إجبارى" لأى من هذه المبادئ الكبرى ؛ وبذلك فقد نلاحظ ، فى بعض الأحيان ، أن الوجه قد مثل من الوجهة الأمامية : ولقد لوحظ ذلك بصفة خاصة من خلال مشهد يمثل إحدى الحفلات الموسيقية الراقصة بمقبرة من يدعى"نب آمون" بطيبة (الأسرة الثامنة عشرة- ويحفظ هذا الرسم بالمتحف البريطانى بلندن الشكل [١]) . وقد ترسم أطراف الجسد والكتفان من رؤية جانبية . وهكذا الأمر بالنسبة لأحد النقوش البارزة التى تمثل بعض مشاهد صيد الأسماك بالشباك، عثر عليها بأحد مصاطب ميدوم (الأسرة الرابعة - بمتحف برلين) ، أو من خلال مشهد " النحيب الجنازى" المنقوش فوق جدران مقبرة الرسامين "نب آمون ، وإبوكى" (الأسرة الثامنة عشرة) : ففى هذا الصدد نلاحظ أن الفنان أو الرسام قد تخلى عن التخطيط التقليدى الدارج .

إن هذا الأسلوب الذى يعتمد على تناول النموذج من وجهات نظر متباينة يمكن الاستعانة به عند تمثيل أو رسم الحيوانات أيضا ، وبصفة خاصة الأبقار المصرية : فغالبا ما تمثل أجسامها ورؤوسها وقوائمها بأسلوب "البروفيل"، ولكن بالنسبة للعين فهى تصور من الوجهة الأمامية ، كما هى الحال دائما ، وكذلك الأمر بالنسبة للقرون فهكذا تبدو واضحة تماما للعيان ، ومدركة تمام ، فلا شك أن النظر إليها من ناحية البروفيل كان سيظهرها أقل حجما ووضوحا ، بل إننا نجد أن خصلة الشعر التى تمثل طرف الذيل قد تراءت هى أيضا من منظور أمامي، وبأدق تفاصيلها . ولا ريب أن ذلك مرجعه إلى الدقة المتناهية التى يلتزم بها الفنان، وأيضا إلى رغبته فى توضيح وإبراز كافة العناصر والسمات المميزة للكائن البشرى والحيوانات الماثلة أمامه ؛ حتى لا تواجه هذه الكائنات المتباينة أية أخطاء فى العالم الآخر .

وفى كافة هذه الأحوال (تمثيل الكائن البشرى - أو الحيوانى) يسهل تماما تفهم ما تقوله المشاهد الجدارية .

وحتى إذا كان الأمر يتعلق بمشاهد مركبة ، مثل الريف أو المناظر الحركية ، فغالبا ما يلجأ الفنان أيضا إلى تلك الأساليب المذكورة آنفا، وهكذا فإن اتحاد وجهات النظر يجد مكانه فى نطاق المكان والزمان على حد سواء .

ففى نطاق المكـان : منظر يمثل أحد المراكب فوق مياه النيل (الشكل رقم [٢]) . وهنا سوف نجد أن تفهم المنظر يتطلب شيئا من التمعن والتفكير، فها هى المركب طافية فوق أمواج النهر من منظور "البروفيل" ، ولكن شراعها الضخم قد بدا بكل وضوح من منظور أمامى . ولا ريب أن ذلك يعطينا فكرة واضحة عن مدى ضخامته ، بل وعن شكله أيضا. أما عن النيل ، فهو يبدو، دائما، وبصفة تقليدية ، فى هيئة خط أفقى (" مياه " تنطق" مو Mw) وهو بصفة عامة يتراءى فى هـيئة رسم تخطيطى. ولا شك أن الناظر إليه من أعلى يمكنه أن يأخذ فكرة شاملة عن هذا النهر وعن كل ما يتضمنه .

ويبدو واضحا أن اتحاد وجهات النظر لا يقف عند حدود تصوير المكان. فإن المبدأ نفسه يتبع أيضا فى إطار الإشارة إلى الزمن أو توضيحه؛ لأن الرسام المصرى يحاول التنقل إلى أماكن مختلفة ومتباينة من أجل الإلمام كلية بحقيقة كائـن ما، أو مجموعة ما من الكائنات ، وبالمثل ، نجده يتنقل أيضا بين لحظات زمنية مختلفة ومتباينة ؛ حتى يمكنه أن يتفهم جيدا تسلسل الوقائع والأحداث، ويعمل على ترابطها ببعضها بعضاً . وبالتالى ، يستطيع أن يقدم القيمة المنطقية اللازمة لعمل ما، خاصة إذا كان هذا العمل يتطلب الإيضاح.

وها هى الرسوم المعروفة تحت اسم : " الصيد فى مستنقعات النيل" – بالمقصورة الخاصة بمصطبة النبيل "تى" ، فى سقارة. ونرى من خلالها أن المناظر قد صورت فى هيئة نقوش بارزة، ملونة ، وهى تتتابع بشكل أفقى الواحدة إثر الأخرى فوق جدار المقصورة المشيد من الحجر الجيرى ، بل هى تبدو، وكأنها فيلم سينمائى قد حفر إلى الأبد فى هذه الحجارة قد تكون من خمسة "مشاهد" ، تتسلسل، كما يلى :

١ – رجلان يبدو أحدهما وقد أمسك بسلة . أما الآخر فهو يحمل شبكة ، وقد تأهبا لرحلة الصيد.

٢ – يرى أحد الرجلين وهو يتفحص الشبكة باهتمام واضح .

٣ – لحظة الصعود إلى المركب والانطلاق لصيد الأسماك : فقد أعدت السلة وجهزت، وبلت الشبكة فى المياه ، وها هو أحد الجدافين المفتولى العضلات يقوم بقوة ذراعيه، بالتجديف للابتعاد بالمركب عن ضفة النيل .

٤ – بعد ذلك نرى الجداف نفسه وهو يقوم بكل هدوء وبساطة بتوجيه هذه المركب التوجيه اللازم فوق مياه النيل. وفى الوقت نفسه نشاهد أحد الصيادين وهو يرقب باهتمام بالغ شبكة الصيد ، أما الصياد الآخر فهو يبدو وقد جهز السلة .

٥ – لحظة الرجوع إلى ضفة النيل ، ويلاحظ هنا أن الصيد كان وفيرا.

وها نحن إذن أمام" صور فورية" تتضمن تسلسلا متصلاً ، وتسمح بالإلمام الشامل لكافة عناصر" الموضوع"، وبذا فإن المدعو"تى" وهو داخل بيته الأبدى هذا يستطيع أن يتأمل مشاهد الصيد فى مياه النيل كما كان يستمتع بها خلال حياته الدنيوية.

وكذلك الأمر بالنسبة " لممارسات" أخرى تتكون من مشاهد متعاقبة ومتتالية فى إطار الزمن: وتعتبر الأعمال الزراعية أوضح مثال على ذلك .

إزالة الأقنعة

إن هذا الاهتمام البالغ بالوضوح، وهذه الرغبة الشديدة لمحاولة التعبير المتكامل العقلانى عن كائن ما ، أو شىء ما ، أو مجموعة ما أكثر تركيبا وتعقيدا يتراءى واضحا من خلال مبدأ آخر من مبادئ الرسم المصرى القديم : إنه مبدأ إزالة الأقنعة . فإن الرسام المصرى، وهو يقدم إحدى المجموعات، ويجد أن شخصا ما يطمس وجود واحد آخر ، أو أن شيئا ما يعمل على إخفاء شىء آخر ذى أهمية كبيرة ، أو يستر عن الأعين بعض التفاصيل المهمة ، فهو فى هذه الحالة أيضا لا يهتم مطلقا بالنظرة العادية المجردة التى تبتر الحقيقة الفعلية الخاصة بهذه المجموعة الممثلة : إنه يهمل تماما كل ما ينال من التفهم العقلانى للمشهد ، وهو بالتالى يزيل الأقنعة . عموما إن هذه المشكلة وفقا لتباين الأحوال يمكن حلها من خلال عدة حلول ، وهنا يجد الرسام نفسه أمام أساليب ثلاثة يستطيع أن يختار إحداها :

المقطع والشفافية :

كان الرسام المصرى يصور مياه النهر والمستنقعات بأسلوب تخطيطى ، ولكن كيف عساه يوضح النباتات والحيوانات التى تعيش فى مياه النيل أو المستنقعات والتى كانت تشاهد دائما بالبساتين والحدائق المحيطة بالقصور والبيوت الفاخرة؟ لاريب أن مجرد النظرة السطحية العلوية إلى هذه الكائنات لم تكن كافية مطلقا لتبينها ورؤيتها . وهناك أحد المشاهد المرسومة بمقبرة النبيل"مننا" (الأسرة الثامنة عشرة) بطيبة ، تبين ذلك بكل وضوح (الشكل٣) : تبدو أزهار اللوتس المتناثرة فوق صفحة النهر وهى مرتفعه باسقة ، وفى الوقت ذاته نجد أن "البروفيل" قد ساعد على إبراز أشكال الأسماك المتباينة الأنواع، وطيور البط المائية المرفرفة بجناحيها حول بعض الزهور اليانعة. ولكن هناك أيضا ما يثير الاهتمام بوجه خاص: فإن الخطوط الرأسية الزرقاء اللون (فى هيئة أسنان المنشار) ، التى تمثل المياه تنفرج وتنقطع بكل وضوح حول الأسماك ، والطائر المائى ، والزهور وهى فى حقيقة الأمر غاطسة تماما أو بعض الشىء فى المياه ، وهكذا يلاحظ أن المشهد قد وضح وأظهر تماما بكل عناصره ، وأصبح غير المرئى مرئيا وظاهرا تماما للعيون . إن الأمر يبدو هنا وكأن الرسام قد قام بعمل "مقطع" بمياه النهر ، ومثل هذا الأسلوب لا يخضع لقيود محددة وجازمة. فمن خلال إحدى مشاهد صيد الأسماك بالشباك المرسومة فوق جدران مقبرة شخص يدعى "انتف إقر" بطيبة(الأسرة الحادية عشرة) ، نجد : أن الماء وكذلك شبكة الصيد ينفرجان بكل وضوح لإعطاء صورة جلية تماما للأسماك المقتنصة . ولم يكن هذا الأسلوب الفنى لينحصر فى نطاق مصر وحدها، فنحن نلاحظه أيضا من خلال بعض النقوش البارزة التى عثر عليها بقصر الملك "سناحريب " فى "نينوى" ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثامن ق.م : ومن خلال هذا المشهد نرى الملك هو وحاشيته فى مركبه الخاص(وقد صوروا بأسلوب "البروفيل" المصرى) . وعلى ما يبدو أنهم كانوا على وشك خوض إحدى المعارك الحربية بمستنقعات" بلاد ما بين النهرين السفلى " ، وهم يمخرون بمركبهم عباب نهر الفرات ، وهنا أيضا بدت خطوط المياه على هيئة (زجزاج) وهى تنفرج أيضا وتنقطع حول الأسماك السابحة بداخل مياه هذا النهر العظيم ، لكى تجعلها واضحة للعيان.

فى إطار فن الرسم المصرى، قد تكون الشفافية طبيعية (فى بعض الأحيان النادرة)، أو قد تكون معنوية . وهناك أحد النقوش البارزة الملونة بمصطبة المدعو"تى" تبين لحظة عبور قطيع من الأبقار من إحدى ضفتى النيل إلى الأخرى، يتراءى من خلاله أسلوب الشفافية "البصرية" تحت سطح الماء: فمن السهل تماما رؤية قوائم هذه الحيوانات وسيقان الرجال المرافقين لها ، من خلال أمواج مياه النهر .

وفى أغلب الأحيان تصبح المشاهد شفافة السمات بفضل بصيرة الفنان الثاقبة وذكائه المرهف : ففى هذه الحال نجد أن الحاوية تفصح عما تحويه . وكمثال واضح على ذلك تجدر الإشارة إلى ذلك الرسم الذى يتميز برقته المتناهية، وألوانه "الباستيل" الناعمة ، والذى عثر عليه بمقبرة شخص يدعى "خنوم حتب" من " بنى حسن" (الأسرة الثانية عشرة) ويمكن أن نطلق عليه اسم" شجرة السنط والطيور" (الشكل ٤) ، وبالرغم من أن أشجار السنط بمصر تتميز بكثافة فروعها وأوراقها الغزيرة فهى تكشف عن عالم سرى وغامض يعيش بداخلها ، ولايستطيع أن يراه أو يحسه سوى الفنان المصرى المرهف البصر والفائق الحساسية : لقد جعل الشجرة تكشف تماما عما تحويه بأعماقها ، ولم تعد مختلف أنواع وأنماط الطيور بداخلها من زقزاق ، وحورى ، وسمان ، وحمام تستطيع أن تتوارى عن الأنظار فى مخبئها الطبيعى هذا؛ فقد أصبح "شفافا" تمام الشفافية .

الإحلال الجانبى

وهناك وسيلة أخرى من أجل إزالة الأقنعة ، فمن خلال بعض المشاهد تتراءى عدة كائنات بشرية ، وقد اصطفت الواحدة وراء الأخرى ، وبالتالى فإن الناظر إليها وهو على محورها نفسه لا يستطيع رؤيتها وتبينها جميعا فى وقت واحد ؛ فإن الواقف فى أول الصف يعمل على إخفاء من يليه. وعندئذ يلجأ الرسام المصرى إلى وضع كل فرد من الأفراد الواحد بجانب الآخر؛ لكى يعطى صورة كاملة للمجموعة بأثرها . وهكذا يعبر هذا التدرج الأفقى عن عمق المشهد .

فمن خلال منظر " المأدبة" ؛ رسم عثر عليه بمقبرة "منخير" (الأسرة الثامنة عشرة) يلاحظ أن المدعوين قد رصوا بكل عناية فى هيئة طابور أفقى ، ويمسك كل منهم بيده اليمنى زهرة لوتس إشارة إلى حياة البشر الأبدية، كمثل النباتات ، وأمام هذه المجموعة يقف خادم متيقظ نشط يقدم لهم كأسا من الشراب . ولكن إذا كان المشهد قد تم بمثل هذه الكيفية فى الواقع فلا شك أن كل واحد من هؤلاء المدعوين كان يدير ظهره للآخر ، وبالطبع هذا أمر لا يعقل أبدا فى إطار مأدبة كبيرة كهذه ، ولكن وفقا لهذا التوالى الدقيق يمكننا أن ننظر إليهم "من منظور متعمق" ، أى بكل بساطة: جالسون الواحد بجوار الآخر فوق حصيرة فى وضع طبيعى للغاية .

وكذلك بالنسبة لمنظر "نقل الأثاث الجنازى" (رسم عثر عليه بمقبرة "رعموزا" وزير "أمنحتب" الثالث) (شكل ٥) : بداخل الممر المؤدى إلى غرفة الدفن نشاهد بعض الخدم وهم يحملون إلى مقر الأبدية هذا الخاص بـ "رعموزا" أثاثه الجنازى: ويتكون من مخدعه ، وبعض الصناديق الثمينة، ومقعده، وعدة أوان خاصة بالدهانات العطرية ، وجرات مليئة بالشراب . ولو أننا دققنا النظر فى المجموعة الوسطى المكونة من أربعة أفراد يحملون بعض الصناديق الضخمة ، سوف نلاحظ أنهم قد رصوا بكل عناية الواحد بجانب الآخر ، وكأنهم فى استعراض ما بالرغم من أن هذا العرض لا يتطلب

أى تنظيم دقيق ، ولكن قد يبرر ذلك من منظور بصرى بحت أن الحمَّال الأول كان سيخفى عن أعين الناظرين من يليه من أفراد ، وبذا فقد عمل الرسام على رصهم بهذه الكيفية حتى يتبين لنا المنظر بكل وضوح وتكامل . وعلى ما يبدو أن الرسام قد تفنن فى إظهار هذا الإحلال الجانبى الفائق الأهمية ، فعمل على تباين ألوان أجسام كل من هؤلاء الأفراد : فعلى سبيل المثال جعل أحد الأجساد فاتح اللون ، والآخر أغمق منه. ولا يعدو الأمر هنا سوى أن يكون مجرد اختيار من جانب الفنان يبين عن تفهم ثاقب ومكتمل لما يتضمنه المنظر .

أما بالنسبة لمنظر " تقدير الغلال" بمقبرة "مننا" (من الأسرة الثامنة عشرة) : يُرى كومان ضخمان من الغلال الذهبية اللون ، وبينهما يتراءى أربعة فلاحون يقومون ، بغاية الهمة والنشاط، بتأدية حركات متوازية تمام التوازى أثناء ملئهم لبعض المكاييل بهذه الغلال : ويقوم اثنان من الكتبة بتسجيل هذه الأوزان بكل دقة وهما جالسان ناحية اليسار ، وتخضع هذه العملية نفسها للمراقبة أيضا من جانب كاتب آخر يقف فوق إحدى تلال الحبوب بالناحية اليمنى . ويبدو الفلاحون والكتبة بالناحية اليسرى معبرين تماما عن فكرة الإحلال الجانبى المعتاد، وبالتالى يستطيع الناظر أن يراهم جميعا بكل سهولة ووضوح . ومع ذلك ، فنحن نعلم أن الأعمال الزراعية لا تتطلب فى واقع الأمر مثل هذا التنسيق والتنظيم البديع الدقيق ، فلا شك أن الفلاحين وهم يمارسون أوجه نشاطهم بالحقل يبدون "على سجيتهم" تماما فى واقع الأمر ، ولكن فى هذه الحالة نجد أن الحركة قد وحدت وفقا لوضع نمــوذجى يتناغم مع نمط العمل .

أما عن النقوش البارزة المعروفة باسم "تسديد أثمان الماشية" ، فقد عثر عليها بمقبرة من يدعى "خع إم حات" (من الأسرة الثامنة عشرة) الاهــتمام البالغ نفسه الذى أشرنا إليه آنفا يلاحظ وجوده بكل وضوح من خلال هذا المنظر : فها هم بعض الكتبة، وقد وقفوا منحنى الهامة أمام سيدهم ، وهم يقدمون له الحسابات الخاصة بقطعان مواشيه، والتى كتبت فوق لفائف من ورق البردى يرفعونها بأيديهم اليمنى، وفى الوقت نفسه يقوم كل منهم بيده اليسرى بجر إحدى المواشى السمينة المتضمنة بقطعانه ، وهنا تظهر أيضا ضرورة الإحلال جانبا، لكى يتأكد الناظر إلى المشهد من وجود الكتبة الخمسة ، ويرى اللفائف البردية الخمسة، والثيران الخمسة أيضا. ويلاحظ هنا أيضا وضوح نفس الحركات المتوازية تماما لتتطابق كل منها مع حركة نموذجية

محددة ، وبذا فإن الرسام بذكائه اللماح يحاول أن يعبر عن الحقيقة الفعلية : إن المنظر يتسم بالعقلانية الواضحة.

وربما أن مثل هذا الأسلوب قد يجعل الرسام المصرى مضطرا إلى تنسيق المشهد على النمط المعروف باسم : "فن الباقة" ، عندما يتعلق الأمر بشخص واحد يقوم بحركة ما تجاه مجموعة ضخمة من الأفراد (وقد تتوارى عناصرها خلف بعضها بعضا، ولا يمكن رؤيتها من خلال الواقع البصرى)، وهذا هو ما تبينه خاصة المشاهد الطقسية التى تبين لحظة تكريس الفرعون للأسرى الأجانب، فمن خلال أحد النقوش البارزة فوق الأسطون السابع بمعبد "آمون رع" بالكرنك: مثل "تحتمس" الثالث وهو يصرع الآسيويين الذين لحقت بهم الهزيمة (الشكل٦). وهنا نرى الملك وهو يرفع هراوته البيضاء اللون بيده اليمنى، ويوشك أن يوجه ضربته إلى مجموعة من الأسرى المتجمعين معا فى هيئة صف غريب الشأن وغير مألوف : إنه فى صورة باقة زهور ، أو ربما عنقود عنب؟.. ولا ريب مطلقا أن ذلك يعبر تماما عن تأكيد ونجاح أسلوب الإحلال الجانبى : فقد بدا هؤلاء الأسرى وقد ربطوا من شعورهم المسترسلة إلى وتد مركزى يمسك به الفرعون وصوروا وهم "ملقون" الواحد فوق الآخر حتى يستطيع الناظر إليهم أن يقدر عددهم الضخم الذى يبين صوريا عن شجاعة وجبروت الفرعون، وفى حركة ابتهال واستعطاف رفعوا أيديهم فى وضع متطابق وبشكل متواز تماما . وهكذا الأمر أيضا بالنسبة لوجوههم وأجسادهم الراكعة فوق الأرض من أجل استعطاف الملك المنتصر، بل وأيضا لإظهار خضوعهم واستسلامهم التام كأسرى مهزومين. وأكثر ما يثير الإعجاب ويشد الأنظار فى هذا المشهد: هو التناضد فى هيئة ثلاث طبقات متطابقة لرؤوس ، وأذرع ، وأجساد ، وأرجل الأسرى . وكذلك يبهرنا أيضا الوضع الذى بدا عليه هؤلاء الأسرى : فقد التفتوا جميعا بوجوههم ناحية اليسار أما أجسادهم وسيقانهم فإلى الناحية اليمنى: ولا شك أن ذلك يبين اهتمام ورغبة الفنان المصرى فى التوضيح الكامل تماما: فمن خلال مساحة محدودة استطاع أن يوضح كافة العناصر المكونة للكائن البشرى ، وربما يعتبر ذلك بمثابة نمط من التعبير عن الواقع الحسى.

ومن منطلق الأحوال التى درسناها آنفا يلاحظ أن الإحلال الجانبى كان من السهل ملاحظته على الفور ، ولكن فى بعض الأحوال الأخرى ربما قد يلزم الأمر إمعان الفكر من أجل الإحاطة بمشهد ما وتفهمه جيدا، وكمثال :

مشهد " لحفل موسيقى" (نقوش بارزة بمصطبة "آختى حتب" (من الأسرة الخامسة – متحف اللوفر – شكل ٧) للوهلة الأولى نرى أربعة أفراد جالسين على المستوى نفسه كل اثنين منهم يواجهان بعضهما بعضا، وعلى التوالى من الجهة اليسرى إلى اليمنى، نرى عازف القيثار ، ومغن (يمكن التعرف عليه بسهولة من خلال وضع إحدى يديه وراء أذنه ، ليسهل عليه سماع صوته وهو يغنى. المغنون المصريون يفعلون ذلك حتى يومنا هذا) ، ثم يليه عازف "الناى"، وشخص رابع يقوم بمهمة ضبط الإيقاع بحركات من أصابعه ، عموما ها هنا إذن فرقة موسيقية بسيطة التكوين فى إطار مصر القديمة، وليس من الصعب أن نتقابل بأمثالها حتى يومنا هذا فى شوارع مصر العتيقة حاليا. ولو أننا أمعنا الفكر قليلا سوف يثير دهشتنا وعجبنا أن اثنين من هؤلاء الرجال الأربعة يديران ظهريهما لبعضهما بعضا، وأن الرجل الأول ، والرابع لا يبدوان للعيان لأن الاثنين الآخرين يخفيانهما عن البصر. ولكن لا بد أن أى فرقة موسيقية قد تكونت من خلال التفاهم والتناغم بين أفرادها ؛ ولذلك يستحيل أن يظهروا متجاهلين بعضهم بعضا بهذه الكيفية .

وفى واقع الأمر أن هؤلاء الأفراد ليسوا قائمين جميعا على المستوى نفسه، فلو أننا أزحنا قليلا المجموعة الثانية " أمام " الأولى فسوف يصبح عازف الناى بجوار عازف القيثار، وضابط الإيقاع بجوار المغنى ، فلا شك أن الرسام المصرى قد نسقهم بتلك الكيفية "الظاهرة" حتى لا يختفى أفراد المجموعة الثانية وراء المجموعة الأولى . إذن علينا أن نعرف أن أية نقوش بارزة أو أى لوحة مرسومة ليست دائما مجرد عمل "للرؤية" فقط لا غير، ولكنها تتطلب بعض التأمل وإمعان الفكر من أجل تفهمها .

الإحلال الرأسى

هناك أسلوب ثالث من أجل كشف المستور ، إن استعمالاته واسعة المدى وفسيحة النطاق ، وأحيانا يستعان به بدلا من الأساليب المذكورة آنفا.

أولى استعمالاته ، وأكثرها بساطة: عندما تتراكم الكثير من الأشياء فوق بعضها بعضا(مثل أكوام القرابين ، باعتبارها بديلا مصورا يضفى فعاليته على القرابين الحقيقية) فإنها تخفى بعضها بعضا عن الأنظار، ولا يمكن تمييز كل منها تمييزا كاملا، ولذا فمن أجل إظهارها جميعا وبكل تفاصيلها وأدقها يعمل الرسام المصرى على رفع كل واحدة منها فوق مستوى الأخرى فى هيئة إحلال رأسى ، وقد يبدو هذا الأسلوب واضحا تمام الوضوح، أو فى لمسات شبه محسوسة.

ومن خلال أحد النقوش البارزة بمقبرة" نخت" مدير صناع المجوهرات فى أبيدوس (الأسرة الثامنة عشرة) تطالعنا مائدة رصت فوقها كمية من القرابين المتباينة الأنوا ع، وتتكون هذه المائدة من قائمة اسطوانية الشكل يعتليها لوح مستدير الهيئة (قد يكون من المرمر أو الطين النيئ).

ويلاحظ أن القائمة قد رسمت من وجهتها ولكن لوح المائدة يتراءى بشكل مقطعى؛ ولذا فهو يبدو وكأنه قوس دائرة مقفل من الناحية العليا بواسطة خط أفقى ، وتتكون العناصر الأساسية الممتدة على كافة أطراف المائدة من أجزاء من الخبز مقطعية الشكل : لأن وضع رغيف الخبز بأكمله فوق المائدة لم يكن ليفى بالغرض المطلوب، فقد قطع رغيف الخبز المستدير إلى قطع طولية وضعت بهذا الشكل . والغرض من وراء ذلك هو أن ترى العين من الفور هذا العنصر الأساسى فى نطاق التغذية : أى الخبز.

ومن خلال الكثير من الرسوم الملونة فى هذا الصدد ، ومن أجل التركيز على هذه الفكرة وتوضيحها، عادة ما تلون الناحية اليسرى من قطعة الخبز باللون العاجى المائل إلى الاحمرار، أما جزؤها الأيمن فيلون بالأبيض، حتى تميز العين جيدا قطعة الخبز عن لبابتها. ويبدو واضحا من خلال هذا المنظر أن تنسيق بقية القرابين فوق المائدة يتطابق مع مبدأ الإحلال الرأسى : فهى تبدو متداخلة فى بعضها بعضا بكل دقة وعناية فى حين أنها فى واقع الأمر ، قد تكون مكومة فى هيئة كومة غير منسقة بالمرة. ويمثل هذه الطريقة التى قدمها الفنان المصرى ، يستطيع الناظر إليها أن يعرف مكوناتها: فخذ بقرى، رأس عجل ، لحم ريش بقرى ، عناقيد من العنب ، أوزة محمرة ، خس ، حزمة بصل ، تبدو كلها واضحة تماما للعيان.

وعلى ما يبدو أن هذه الأكوام المكدسة من القرابين ، كانت فى بعض الأحيان تصل إلى ارتفاعات هائلة للغاية ، حتى تستطيع سد احتياجات المتوفى فى العالم الآخر . وهذا ما يبينه لنا أحد النقوش فوق تابوت من خشب الصنوبر خاص بمن يدعى"جحوتى نخت" (الأسرة الثانية عشرة) وكان قد عثر عليه بمنطقة البرشة ، وهو محفوظ حاليا بمتحف بوسطن ، ويلاحظ أن ارتفاع أكوام القرابين، يعادل أربعة أضعاف طول صاحب المقبرة ، ولا شك أن هذا المثال يبين بكل وضوح وجلاء الاستعانة بمبدأ الإحلال الرأسى ، بل هو يعتبر أيضا بمثابة تحفة نفيسة من حيث توازنه الواضح. وحقيقة أن أكداس القرابين تتكون من عناصر معقدة ومتباينة ، ولكن بالرغم من ذلك يبدو رسمها متناهى الدقة والوضوح : إظهار كامل من أجل توافر فعالية الصورة .

الحالة الثانية التى يستعان فيها بالإحلال الرأسى : عندما تعمل الحاوية على إخفاء ما تحتويه ، فلقد شاهدنا من قبل أن الحاوية فى هذه الحال يمكن أن تتحول إلى حالة الشفافية، ولكن ها هو الرسام المصرى يملك زمام عدة وسائل"فكرية" متنوعة ، واختيارية لغرض التعبير عن مشهد ما ، ولذلك فلكى يفصح عن المحتوى ، فمن الممكن وضعه فوق حاويته ، وعندئذ نجد أن الشىء الذى كان خافيا تماما ، أو بعض الشىء ، قد أصبح ظاهرا للعيان .

وكمثال على ذلك : اللوحة الفنية المعروفة باسم : "طائر فى عشه بمستنقعات النيل" (عثر عليها بمقبرة حور محب بطيبة – الأسرة الثامنة عشرة) ومن خلالها نشاهد زهرة نبات اللوتس فى أبهى تفتحها وازدهارها ، وهى تستر بداخلها أنثى طائر تحتضن بيضها ولكن ذلك يخفى تماما عن الواقع البصرى. ويبدو واضحا أن الرسام لكى يعبر بكل وضوح عن الحياة الطبيعية ، قد وضع العش الصغير شبة المستدير فوق زهرة اللوتس ، وفوق العش وضع البيضتين ، وفوقهما وضع أنثى الطائر نفسه ، وبهذا لم يعد أى عنصر من عناصر هذا المشهد خافيا عن عيون الناظرين.

الحالة الثالثة التى يستعان فيها بنفس هذا الإحلال الرأسى : عندما يبدو بعض الأشخاص موزعين فى المجال نفسه على مستويات عميقة يستطيع الرسام المصرى – كما رأينا من قبل – أن يجعلهم ظاهرين للعين بحيث يبدو كل منهم منزلقا أمام الآخر ، ومن الممكن أيضا تنسيقهم الواحد فوق مستوى الآخر، أو حتى توزيعهم – إلى حد ما – على مستويات رأسية متدرجة .

وكمثال على ذلك هذه النقوش البارزة المعروفة باسم : "نزهة الحيوانات المدللة" (بمقبرة "نفر إيرتنف" – بسقارة من الأسرة الخامسة) وبمشاهدتها يتراءى أحد الأقزام قائدا لهذه النزهة ، وربما كان هذا الشخص أحد هؤلاء الأقزام الذين كانوا يعيشون بجنوب النوبة أو فى السودان، وكانت الحملات العسكرية المصرية تأسرهم ، وتأتى بهم إلى بلاط الفرعون، حيث يلقون تقديرا وترحيبا كبيرا (وقد شغل أحدهم على ما يبدو وظيفة مدير خزانة الملابس الملكية لدى الفرعون "بيبى" الثانى ، خلال الأسرة السادسة). وربما كان هذا القزم المشار إليه فى ذلك المشهد قد ولد على هذه الشاكلة أصلا ، ومن الواضح أنه قد صور هنا بواقعية فائقة : فرأسه ضخمة ومربعة الشكل وكتفاه عريضان مكتنزان ، وذراعاه قصيرتان ومعوجتان إلى حد ما، والجزء السفلى من جسمه ضامر وضئيل للغاية، أما ساقاه فهما قصيرتان مكتنزتان . ويبدو هنا وهو يحضر إلى سيده اثنين من حيواناته المفضلة وقد أمسك بزمامهما: أنثى قرد (وهى من الحيوانات المروضة المنزلية التى اعتاد نبلاء مصر وأمراؤها وقتئذ اقتناءها فى قصورهم بل وشوهدت أيضا، بعد ذلك بحوالى ألفى عام ، وهى منهمكة فى قضم إحدى ثمار الجميز ، بجوار مقاعد بعض سيدات طيبة النبيلات)، وكذلك كلب سلاقى

ضخم قريب الشبه من حيوان ابن آوى ، ويعتبر هذا الحيوان من العناصر اللازمة فى حياة الإنسان المصرى المولع بالقنص والصيد ، ويتميز هذا النوع من الكلاب بجسمه الممشوق الرشيق للغاية المستطيل الشكل ، وقوائمه المرتفعة القوية المرنة ، وخطمه الرفيع، ورقبته المشرئبة، التى حليت فى مشهدنا هذا بشريط جميل ، وأذنان منتصبتان عاليا، وذيله مرتفع إلى أعلى. ومن خلال هذا المشهد نجد أن الرسام قد وضع الكلب السلاقى فوق مستوى أنثى القرد ؛ من أجل مزيد من التوضيح لعيون المتأمل ، كما يلاحظ أيضا أسفل كل شخصية من الشخصيات (بشرية أو حيوانية) وجود خط أفقى سميك إلى حد ما (يسمى"بخـــط الأرض") ، ويـــعنى أنهـــم جمـــيعا يقيمـــون علـــى الأرض نفسها، ولكن عـــلى مـــستـــويين متباينـــين : فها هى حيلة ما لجأ إليها الفنان: فقد وضع عناصر هذا المشهد فى مستويات متدرجة، وفى الوقت نفسه أشار إلى واقعها المادى.

وعادة ما يستخدم هذا الإحلال الرأسى عندما يتطلب الأمر تصوير مجموعة ما موزعة على ثلاثة أو أربعة أو خمسة مستويات عميقة، وهكذا يمكن أن يلاحظ الناظر إلى المشهد بكل دقة أهمية كل من الشخصيات، وما يقومون به دون أن يكون هناك أى "قناع" (تأثير المنظور البصرى) ، ويكفى الأمر مجرد رفع كل مستوى فوق الآخر ، ووضع"خط الأرض" تحت كل منها . وبذلك، فإن المدعو "تى" (وكان يعمل مراقبا لهرمين ولمعبد شمسى خلال الأسرة الخامسة) ، وزوجته "نفرحتب إس" كانا يستطيعان إلى الأبد أن يساهما فى أوجه نشاط أملاكهما المترامية الأطراف ، وهما يحضران عملية عرض قطعانهما . ويرجع الفضل فى ذلك إلى تلك النقوش البارزة بمصطبة"تى" فى سقارة (شكل٨) ، ومن خلالها يتراءى هذا الإقطاعى الكبير واقفا وكأنه عملاق ضخم ، أما زوجته فقد بدت جالسة وراءه فوق الأرض ، والاثنان يشرفان على عملية عرض القطعان والفلاحين الذين حضروا من أجل تقديم حساباتهم ، وعند أقرب المستويات يرى أحد الخدم الذى يرتدى مئزرا قصيرا، وهو يقود ثورا ضخما مكتنزا ربط زمامه بواسطة مقود ووضع حول عنقه قلادة استعراضات متعددة الأدوار، و"صدرية" ، وثقل موازن فوق ظهره ، ومن خلال الشكل العام لهذا الحيوان، وقد صور من منظور "البروفيل" يبرز بكل وضوح من منظور أمامى منظر القرنين وكأنهما

قيثارة ، والقلادة الثمينة : ولهذا يستطيع الناظر إلى المشهد أن يتبين بوضوح مدى نفاسة وقيمة هذه القلادة، وأنوارها المتعددة الأفقية المكونة من حبات الخرز الدقيقة وقد أحيطت القلادة بأكملها بفرعين معدنيين منحنيي الحافة . ولا شك مطلقا أن رسم كل ذلك بأسلوب "البروفيل" لم يكن ليتيح أبدا التعرف على مثل هذه التفاصيل الدقيقة . وعند المستوى الثانى عميقا أى "أعلى" المنظر المذكور ، يقوم أحد مراقبى الضيعة بعرض قائمة مسجلة على لفافة من البردى المفرودة على صاحب الضيعة ، وقد بدت فى الوضع الأمامى تماما ، ومن خلفه جاء خادم آخر وهو يقود ثوراً ضخما سمينا مطابقًا تماما للثور الأول المشار إليه من قبل ، ولكن على ما يبدو أن أحد قرنيه قد أصيب بكسر ما. ومن الواضح أن كل هذه الأشكال لا تتسم مطلقا بالرتابة والملل ، فهى لا تبدو أبدا كأنماط فنية نموذجية ؛ بل يتراءى من خلالها واقع مفعم بالحيوية لا جمود فيه ولا تسمر ، فإن وضع كل من الخادمين يبدو مختلفا ومتباينا بالنسبة للآخر ، بالرغم من أنهما يقومان بعمل مماثل تماما . وعند مستوى ثالث عميقا يرى خادم آخر وهو ممسك بقرنى اثنين من حيوان الماعز البرى، وفى الوقت نفسه يشاهد حيوان ثالث أقل حجما، وقد قيد فى وتد ، وهو يميل برأسه نحو الأرض ، وتبدو قرون العنزتين وقد تشابكت ببعضها بعضا بحيث تميل إحداها نحو اليمين والأخرى ناحية اليسار ؛ من أجل أن يميز بينهما بمزيد من الوضوح .

وأخيرا ، وعند أبعد المستويات نرى ظبية ضخمة ذات قرنين معقوفتين ، وقد قيدت هى الأخرى فى وتد مثبت فى الأرض . وها هنا إذن رؤى متعددة ومتباينة، بل بالأحرى ما يمكن أن نعتبره "أشكالاً" من الصور التى جمعت بكل حذق ودراية فيما بينها ، وهكذا مثلت أمام صاحب الضيعة وزوجته ، وكأنها عرض مروحى الشكل ، عملية تقديم قطيعهما الفاخر . ولا شك أننا من خلال هذه الوثيقة قد شاهدنا جزءا بسيطا منه، أى مقدمته فقط. ففى واقع الأمر أن مشاهده تمتد حتى نهاية الجدار.

وها هى أخيرا ، الحالة الرابعة الأكثر اكتمالا لاستعمال هذا الإحلال الرأسى . إنه يسمح كذلك بتصوير مشاهد مختلفة ومتباينة فى نطاق مجال واحد ، ومع ذلك فهى ليست معاصرة، ولا متعاقبة زمنيا، ولقد رأينا من قبل وفقا لتوحد وجهات النظر ، أنه من الممكن تصفيف هذه المناظر الواحد تلو الآخر ، بل ويمكن أيضا رفع الواحد منها

فوق مستوى ما قبله ، إذاً فالرسام المصرى يتمتع هنا بكامل حرية اختياره ، وهذه هى الحال بالنسبة للمشاهد التى تمثل العمل فى الحقول ، أو الصيد بوجه خاص.

وهكذا نصل إلى ما يسمى " بالجداول" التى تخط خطوطا تحت المشاهد الممثلة من خلال النقوش البارزة، والرسوم الملونة فى نطاق مصر القديمة. وفى بداية الأمر كان الفنانون يستعينون بخطوط التحديد هذه من أجل سهولة تقسيم المساحات الجدارية الكبيرة المطلوب زخرفتها، وفى مثل هذه الحال لم يكن هناك سوى صلة ضئيلة للغاية فيما بينها ، ولكن يلاحظ فى معظم الأحوال أن المشاهد المتعاقبة ترتبط فيما بينها بواسطة المجال المشترك الذى تدور فى نطاقه فى آن واحد، أو ترتبط دائما بواسطة وحدة المكان من خلال التتابع المنطقى فى الإطار الزمنى ، ولذا، ففى مثل هذه الأحوال الغالبة يجب أن " نقرأ" مثل هذه الجداول بداية من جزئها الأسفل ، حيث يقع الحدث بالمستوى القريب من "القارئ"، بل بالأحرى أول الأحداث فى نطاق زمنى منطقى. فها نحن نرى إذن أن الجدول لا يعتبر مجرد وسيلة بسيطة لتسهل العمل الفنى، بل هو عنصر أساسى عضوى فى نطاق أسس فن الرسم المصرى القديم ، ولا يجب اعتباره بمثابة وسيلة تقسيم بسيطة، بل هو عبارة عن "خط أرضى" أبدى يعمل على تحديد الشخصيات والأشكال فى إطار المكان.

فها هى إذن رؤية متكاملة لكل إنسان ولكل كائن حى ، بل هى أيضا رؤية متكاملة للبشر وللكائنات الحية جميعا فى إطار الكون كله ، فها نحن أمام أسلوب مرن ومتباين الجوانب من أجل التعبير عن الجوهر الأساسى ، وخلود العالم .

تفاوت الأحجام

إن الفكر المصرى قد حدد إذن الكائنات البشرية ، والأشياء والأفعال ، ولكن كان لزاما عليه أيضا أن يعبر عن أهمية وقدر كل منها ، وهذا هو ما يهدف إليه مبدأ تفاوت الأحجام، الذى يعمل – بدون شك – على توضيح وإبراز التدرجات بين الأفراد ، بل ويسمح أيضا بإلقاء الضوء بصفة خاصة على أحد الأشكال أو أحد العناصر من خلال منظر ما .

وهكذا يمكن أن يحدد أكثر التدرجات مباشرة ألا وهو التدرج العائلى . وطبيعيا يعتبر الرجل السيد الأعلى للعائلة ، فمن خلال أحد النقوش البارزة بمصطبة شخص يدعى "مرروكا" (أحد كبار موظفى الدولة من الأسرة السادسة) بسقارة ، تبدو الزوجة ممثلة بجوار زوجها وهى تستنشق عبير زهرة لوتس ، ولا شك أن هذه حركة دارجة بين النساء الجميلات على مر العصور ، ولكننا نلاحظ أن رأسها يكاد يصل إلى مستوى المئزر الذى يرتديه زوجها ، وهو يفوقها بقامته الفارهة الممشوقة . وعسى ألا نعتقد أن ذلك قد يبين عن تبعيتها وخضوعها لسيطرة الرجل (فالمرأة المصرية كانت تتمتع بحريتها ، وحقوق مدنية ، وتملك ضياعا وأملاكا خاصة، ولكن لا شك مطلقا أن الفنان كان يهدف خاصة إلى التعبير عن الدور الثانوى الذى كانت تقوم به المرأة فى نطاق العائلة المصرية)، وهكذا الأمر أيضا على ما يبدو بالنسبة للزوجين الملكيين ، فمن خلال بعض النقوش البارزة بمقبرة "خرو إف" (من الأسرة الثامنة عشرة) بطيبة، يلاحظ أن قامة الملكة "تى" الجالسة بجوار الملك "أمنحتب" الثالث تتراءى أقل حجما منه، وهذا ما تؤكده بكل وضوح أيضا المقاييس الدقيقة للعرش الذى تجلس عليه. وكدليل على الاحترام الواجب نحو آبائهم يمثل الأبناء أقل حجما منهم، وها هو أحد الرسوم بمقبرة الأمير "سارنبوت" بأسوان ، يمثل ابنه ، وهو يضيف إلى القرابين المقدمة إليه زهرة من نبات البردى ، ويبدو هذا الشاب اليافع (وقد ارتدى مئزرا طويلا) ، أقل حجما بكثير من والده .

ويعبر هذا التفاوت فى الأطوال أيضا عن التدرجات فى مجال العائلة المصرية ، فالسيد يبدو أعظم طولا وحجما وهو ماثل أمام خدمه ومعاونيه، وكذلك الأمر فيما يتعلق بسيدة البيت بالنسبة لخادماتها. وهناك أيضا أعلى مراتب التدرجات ، أى الفرعون المهيمن على الجميع ، فنحن إذا حاولنا أن نعيد النظر مرة أخرى إلى (الشكل رقم ٦) فسوف نلاحظ: أن "تحتمس" الثالث بقامته العملاقة يطغى بمراحل على مجموع الأسرى الأجانب الراكعين تحت قدميه. ولا شك أن ذلك يعبر بكل وضوح وتأكيد عن عظمة وقوة شكيمة الفرعون. فها هنا إذن منظور وليد الفكر ، ولكنه بالرغم من ذلك يبدو معبرا إلى أقصى مدى.

وأما عن الآلهة فإنها بقامتها الفائقة الضخامة تفوق بمراحل كل هذه التدرجات البشرية المتتالية .

ويستعين الفنان المصرى بهذا المبدأ الخاص بتفاوت الأحجام فى حالة أخرى: وهنا لا يتعلق الأمر بالرغبة فى إظهار أهمية ومنزلة إنسان ما بالنسبة للآخرين ، ولكن الهدف ، هو محاولة إبراز أهمية عنصر ما فى نطاق أحد المشاهد ، فها هو "مرروكا" على سبيل المثال فى رحلة صيد بمستنقعات النيل : (نقوش بارزة من الأسرة السادسة) فعلى الجهة اليمنى نشاهد زهرة متفتحة نضرة يعتليها عش به ثلاثة طيور صغيرة ويقوم والداها بكل شراسة وضراوة بالدفاع عنها ضد هجمات إحدى السحالى وهى تحاول الدخول إليها متسلقة فرع نبات البردى الذى يتمايل تحت ثقل جسمها . ويبدو أن "مرروكا" قد لاحظ هذا المشهد فهب لنجدة الطيور الوليدة من الهلاك المحدق بها ، وجذب السحلية من ذيلها ، وقد مثل هذا الحيوان فى ضخامة هائلة ، لقد فاق حجم الرجل نفسه ، وهكذا استطاع الفنان أن يوجه الضوء تماما إلى أهمية دورها فى إطار هذا المنظر ، إنها تعتبر بمثابة الممثل الرئيسى الذى تدور حوله هذه النقطة الدرامية .

والجدير بالذكر هنا أن هذا المبدأ ليس من الأمور الإجبارية، ولكنه فى بعض الأحيان قد يستعين به الفنان إذا أراد ؛ من أجل الإشارة خاصة إلى بعض القيم الغالبة المهيمنة ، وأحيانا قد نشاهد أيضا من خلال النقوش البارزة ، والرسوم الملونة زوجين متماثلين فى طول قامتهما، أو بعض الخدم الذين لا يقل طول قاماتهم عن قامة سيدهم ، أو بعض الملوك الذين تتساوى مقاييس قاماتهم مع مقاييس الآلهة نفسها ، فلا شك إذن أن فن الرسم المصرى يتمتع بحرية اختيار الأحجام والأشكال إلى أقصى درجة .

وهكذا نجد أن الرسام المصرى قد هيأ نظاما متنوعا ومتباينا ؛ من أجل توضيح وإبراز كافة حقائق الحياة بكل مظاهرها المادية، بالإضافة إلى قيمها المعنوية ، إنه بالأحرى نظام لا يشوبه أى جفاف، أو جدب ، ولا يفرض فى نطاقه أى إلزام متعسف ، ولذا فإن الرسوم المصرية يجب أن "تقرأها" العين والعقل على حد سواء .

لقد سبق ولاحظنا من قبل: أن الصدى العريق القدم الذى كان قد أطلقه كبار أساتذة الفن فى وادى النيل قد تراءى فى عالم الفن المعاصر؛ وعسى ألا يعتقد البعض

أن ذلك كـان وليـد المصـادفـة البـحـتـة بل هو إلهـام شـخـصى، وتـأثيـر فـعلى. لقـد كتب"جوجان" فى هذا الصدد قائلا: " لقد امتلكت مصر فنا بدائيا يفوق كل فنون العالم فى علمـه" ، ويكفى أن نمعن النظر فى لوحـتـه المعـروفـه تحت اسم "Tamatete" (أى "السـوق") لنتيقن من مـدى تأثيـر فن وادى النيل العـريق على هـذا الرسـام الذى عـاش بجزر" الجنوب " وعلى الكثيرين غيره.

التلاعب بالخطوط

وبالإضـافة إلى هذا النظام المنطقى الزاخر بالمبـادئ كان الرسـام المصـرى يملك زمـام وسيلة أخرى من أجل إبراز الواقع وتوضيحه: إنهـا معـالجة الخطوط ، وهى التى تسمح لنا بتفهم شخصية الفنان ، وإحساسه المرهف. ولا شك أن وسيلة التعبير هذه تستطيع أن تقدم تعليما وإرشادا إضافيا لسـهولة "قـراءة" أحد النـقـوش البـارزة أو الرسوم الملونة: فإن طريقة رسم خط ما يمكن أن تعبر عن جوهر الكائن البشرى.

يستطيع الخط الرأسى الممتد أن يبـرز رقة ورشاقة شكل مـا ، وهـناك مـوضـوع دارج المعـالجـة (خـاصـة فى إطارالنقوش البـارزة) يمثل امـرأة شـابة واقـفـة ، جـميلة الشكل، وفى أبهى زينتها ، وتستنشق عبير زهرة لوتس أمسكتها بيدها ، ويلاحظ أن الجزء السفلى من جسمها يتسم باستطالة متناهية، قياسا على صـدرها وجـذعها . ولا شك أن هذه الاستطالة الفائقة الحد تضفى على شكل الجسد المزيد من الرشاقة ، والرقة والفتنة . إن الأمر يتعلق هنا بأسلوب فـائق الحساسية ، فإن فرع اللوتس يبدو هو الآخـر فـائق الاسـتطالة ، وبالتـالى يزيد هو أيضـا بواسطة خطه المستطيل الرفيع المتوازى مع خط الجسـم الأنثوى من رشـاقة وسحر جسد المرأة ، بل هـو يعمل أيضا عيانا على خلق رابطة مـا بين المرأة (منجبة الحياة) ، والزهرة المفعمة بالحياة ، فهمـا بمثـابة عنصـرى الحيـاة المفـعمين بالخصـوبة فى إطار العـالم كله. وعلى مـا يبدو أن المصريين كانوا يفضلون النسـاء الرشيقات ، وهكذا فإن الرجل المتوفى بداخل مقبرته سوف يجد بجواره امرأة ذات جمال أبدى ، تتألق بالحيوية والحياة من خلال صورتها الحجرية .

بأحد الرسوم الملونة بمقبرة"حوى" (نائب الملك فى النوبة إبان حكم "توت عنخ آمون") بطيبة نرى: صفا من الجنود الرماة فى وضع المتقدم إلى الأمام ، ومن خلاله تلاحظ الحواجز العالية المتوازية المكونة من الخطوط الرأسية الممثلة للرماح: إنها تعبر تعبيراً بليغاً وواضحًا عن السد المنيع الذى يجابه الجيش المصرى به أى عدو محتمل ، فها هى إذن مجموعة بسيطة من الخطوط تعبر تأثيريا عن قوة شكيمة جيش الغزاة المصريين .

أما عن الخط الأفقى ، فإنه عندما يفوق الحد فى امتداده، يعطى إيحاءً بالاندفاع إلى الأمام أو الهروب ، ومن خلال أحد مناظر الصيد والقنص المرسوم بمقبرة"أوسرحات" (كاتب ملكى خلال عهد "أمنحتب" الثالث) يشد انتباهنا بوجه خاص أحد التفاصيل التى تبين أرنبا بريا يندفع هاربا من مطارديه : فقد بدت أذناه منتصبة إلى الوراء أفقيا ، وهما ممتدتان بشكل مبالغ فيه ، وكذلك الأمر بالنسبة لجسم وقوائم هذا الحيوان وهو يعدو هاربا، إنه بالأحرى يبدو وكأن ريح الخوف والهلع تدفعه بأقصى مدى إلى الأمام . فها هو إذن التأثير الحسى المطلوب قد وصل إلينا عن طريق الخطوط الأفقية.

أما عن الخط المنحنى فقد يعبر بصريا عن الاستسلام والموت ، فمن خلال أحد النقوش البارزة بالمعبد الجنازى الخاص بالملك"نى أوسررع" (من الأسرة الخامسة) يتراءى أحد الزعماء الليبيين وهو يحتضر وقد صرعه الفرعون: ونلاحظ أن جسده قد انحنى إلى الوراء فى هيئة قوس دائرة شبه متكامل ، كما يلاحظ أن الخط المنحنى الممثل للجسد قد ازدوج بخط الذراع اليمنى الذى بدأ يتراخى بالرغم من أن أطراف أصابعه قد بدت ممتدة وكأنها لم تزل متمسكة بالحياة . ولكن خط الساق اليسرى الرأسى المرتفع عاليا هو الذى يعبر بوضوح عن إصرار هذا الرجل على مصارعة الموت الذى أرغمه على أن ينحنى نحو الأرض.

وفى مشهد الصيد المرسوم بمقبرة "أوسرحات" (ذكر آنفا) يمكننا الإشارة أيضا إلى منظر الثعلب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة: بدا جسده فى شكل دائرى إلى حد ما، وكأنه قد"لف" حول فرع شجرة: إنه بمثابة تعبير عن التسلل التدريجى للروح إلى خارج الجسد، وعن استسلام هذا الحيوان ، ولكن مازال هناك – بالرغم من ذلك – عنصر ينبض بالحياة : إنه العين المستديرة السوداء اللون.

إن الخط المنحنى، يشير غالبا، إلى مفارقة الحياة، ولكن – بالرغم من ذلك – قد نقابله من خلال بعض التكوينات المتباينة المضمون. فها هو أحد الرسوم بمقبرة "منتا" بطيبة (من الأسرة الثامنة عشرة) ، يظهر من خلاله : أحد الخدم وهو يحمل فوق كتفيه ظبية صغيرة كرست كأضحية(الشكل٩) ويبدو جسد هذا الحيوان وقد أحاط بعنق الخادم تماما، وكأنه ملفع به، فى هيئة دائرة متكاملة متناسقة الشكل. وفى الوقت نفسه ، نلاحظ أن يدى الخادم الشاب قد أمسكتا بكل قوة بقوائم الظبية الصغيرة الأربعة وضمتها إلى صدره، وفى الوقت ذاته كان هذا الحيوان مايزال ينعم بالحياة، ويشرئب برأسه عاليا. ولا ريب أن التعاكس واضح وجلى تماما بين الخط الرأسى الممتد عاليا الممثل لجسد الرجل، وبين جسم الظبية المنحنى فى هيئة دائرة، والذى ينتظر الموت خلال لحظات قليلة .

وفيما يتعلق بالخطوط المنكسرة ، فإنها تعبر عن المشاعر والأحاسيس القصوى فى إطار الحياة الدنيا، مثل : الأسى والفرح ، والحداد أو الرقص والمرح. وتبين بعض الرسوم التخطيطية التى عثر عليها بمقبرة"حور محب" (الأسرة الثامنة عشرة) : بعض الناحبات الباكيات ، وقد تقوقعت أجسادهن نحو الأرض، وهن يطلقن عويلهن وصراخهن (شكل ١٠) : ويلاحظ الخط المنكسر للساق المثنية ، والخط المنكسر للأذرع التى تلطم الوجه والشعر؛ لإظهار الحزن والأسى. ولا شك أن الناظر لهذا المشهد لا يشعر من خلاله بأى رتابة أو ملل؛ بل بالأحرى يتراءى له من خلاله نمط من التنظيم الحاذق الماهر : بملاحظة صف النساء الناحبات ، نجد أولاهن تلطم رأسها بيدها اليمنى، والتالية بيدها اليسرى. وقد يكون هذا المشهد مجرد رسم كروكى مبدئى، أو بالأحرى " مسودة" ، بدأها الرسام ولم تسنح له الفرصة لأن يكملها، ولكنه بالرغم من ذلك ، يعتبر كدليل باهر وقاطع على حذق الفنانين المصريين القدماء .

ونجد كذلك أن الحركات المرحة الراقصة يعبر عنها أيضا بواسطة الخطوط المنكسرة ، البارزة بكل وضوح فى إطار المشهد المعنى. فها هو الراقص الزنجى الذى يرى من خلال أحد الرسوم بمقبرة "حور محب" أيضا(الشكل ١١) : أنه يبدو متخلعا فى الوقفة ، وقد انخرط فى حركات إيقاعية، تتسم بالمرونة والليونة الواضحة ، وقد ارتدى مئزرا ، وقلادة تغطى صدره، ويهز بعض التمائم بيده اليمنى . ويلاحظ أن

مجموع الخطوط المنكسرة التى تتجاوبه من رأسه حتى قدميه، على التوالى ، توضح توضيحا رائعا عن فورة المرح والحماس الذى اجتاحه وهو يرقص .

ونرى فى بعض الأحيان أن الخطوط المكونة لرسم ما، تكون متضمنة داخل بعض الأشكال الهندسية البسيطة ، مثل : المثلث، أو المستطيل ، أو المربع، أو الشكل الهرمى. ومثل هذا الأسلوب يضفى نوعا من التنظيم المتناسق الدقيق للغاية ، بل هو يضيف المزيد إلى مضمون المشهد ، فى أغلب الأحيان. وقد مثل المدعو "حسى رع" (أحد كبار موظفى الملك "زوسر" ، من الأسرة الثالثة) من خلال بعض النقوش البارزة بمصطبته بسقارة، ويبدو جالسًا فوق مقعد مستدير صغير منخفض أمام مائدة القرابين التقليدية وقد أعدت بكل ما يلزم. وها هو يمد يده اليمنى نحوها، أما يده اليسرى، فقد وضعها فوق صدره، وقد أمسك بها عصا القيادة وصولجان السلطة. ويمثل الشكل البشرى هنا فى هيئة مثلث كبير ، يحده، بكل وضوح، من الناحية اليسرى الخط المنحرف الكبير ، الممثل فى عصا القيادة، أما قاعدة المثلث فيمثلها سطح المقعد المنخفض وينفتح هذا المثلث ، إلى أقصى مدى، على الكتابات المنقوشة ناحية اليمين، والتى تحدد أنواع وأسماء القرابين. ويعتلى رأس الرجل هذا التكوين المثلث الشكل نفسه ، ليبدو فى أوج أهميته ومضمونه .

وأخيرا هناك بعض التكوينات التى تبدو على هيئة مربع. وكمثال على ذلك تجدر الإشارة إلى أحد الرسوم بمقبرة " أمنمحات" بطيبة(الأسرة الثامنة عشرة) وهو يمثل صفًا من حاملى القرابين: ونجد أن الجوانب الرأسية للمربع تتكون من أجساد الأفراد الواقفين ، لتكون بمثابة "الإطار" أو الإطار الذى يحيط بالمشهد، وهما: رجل بالناحية اليسرى، وامرأة بالناحية اليمنى، يحملان كميات ضخمة من الهدايا. ويحدد هذا المربع النموذجى من أعلى بواسطة خط ممتد يمثل صينية القرابين، أما من أسفل فهو يحدد بواسطة"خط الأرض" يقف عليه أيضا غزال رقيق الشكل وردى اللون، لعله وضع فى مكانه هذا "لملء الفراغ الواضح فى وسط التكوين" ، وربما قد يطالعنا هنا عند الوهلة الأولى نوع من التناسق والتناغم والتوازن، ولكننا، بعد ذلك ، سنجد أنه زاخر بالحيوية التى تضفيه عليه حركة السيقان وهى سائرة ، وتألق الألوان البراقة.

وفي إطار مثل هذه التكوينات المربعة الشكل تماما، قد يعمل الموضوع المركزى هو أيضا على إضفاء المزيد من الحيوية على التكوين، بفضل التعاكس ما بين الخطوط سواء المستقيمة ، أو المنكسرة الواضحة الليونة . فمن خلال أحد المناظر بمقبرة النبيل"نخت" (الشكل١٢) ، عن حفل موسيقى غنائي: يشد انتباهنا بوجه خاص، التعاكس الصارخ ما بين الخطوط الرأسية ، المتصلبة إلى حد ما ، الممثلة لجسدى عازفة "الناى" على اليسار وعازفة "القيثار" على اليمين، وقد ارتدت كل منهما رداءً من الكتان الأبيض الطويل ، وبين الخطوط المتموجة الممثلة لجسم الموسيقية العارية ، المائلة بينهما وهي تعزف على آلة المندور، وتتمايل على نغمات الإيقاع الراقص.

وفي بعض الأحيان، قد يعمل التناغم بين الخطوط، بشكل محسوس ، وتأثيرى للغاية على الإشارة إلي اللحظات الجميلة المميزة في إطار الحياة الدنيا أو في نظام العالم.

فها هو مشهد "راحة المزارعين" وهو أحد الرسوم الملونة بمقبرة"مننا" بطيبة (من الأسرة الثامنة عشرة) : نرى أحد المزارعين يستمتع بوقت القيلولة. في ظلال إحدى الأشجار، خلال ساعات الحر القائظ التي يتوقف فيها العمل ، في وقت ما بعد الظهيرة حيث تبلغ حرارة الجو أوجها، وها هو فلاح آخر في حالة استرخاء واضح، يستمتع بالعزف على الناى، لتمضية وقت فراغه. إنه بالقطع مشهد يصور بعض أوقات الراحة الهانئة ، بين أحضان طبيعة ودودة ومتواطئة: فها هو أحد الأغصان يميل وكأنه يريد أن يتقرب من الخط المنحني الممثل لظهر الرجل الذى غفا قليلا تحت ظلال الشجرة ، وربما يريد أن يرعاه خلال لحظات نومه. ولكن، على عكس ذلك ، يبدو جذع الشجرة، الذى استند إليه عازف الناى المنتصب الظهر تماما، فائق الاعتدال.

إحدى الرسوم الملونة المعروفة باسم : "نب آمون في رحلة صيد بمستنقعات النيل" ، والتي وجدت بمقبرته(الأسرة الثامنة عشرة) ، بطيبة(شكل١٣). التعارض هنا يبدو بكل وضوح وجلاء، ويتضمن مغزى محددا ، فيما بين الجزء الأيمن والأيسر من هذا المشهد، فعلى اليمين ، ترى الشخصيات الآدمية "نب آمون" فائق الضخامة ، وزوجته ، وابنته ، كما تتراءى بكل وضوح الخطوط الكبرى، الرأسية أو المائلة التي تعبر

عن عالم منظم، لدرجة أن باقة الورد المنسقة التى تمسكها زوجته الشابة تبدو عاقلة ومتزنة. والخط الأفقى الواسع المدى الذى تمثله ذراعا "نب آمون" المفرودتان، يعتبر بمثابة همزة الوصل ما بين هذا العالم الهادئ العاقل وبين عالم النبات والحيوان المضطرب الصاخب فى المستنقعات : فها هى أغصان البردى تبدو منحنية، والطيور تنطلق فى كافة الأنحاء والاتجاهات ، والفراشات تحلق فى كل مكان ، ثم ها هو أحد القطط البرية ينقضُّ على عصفور ويلتهمه: إنه عالم الطبيعة الوحشى، الذى لم يستطع الإنسان ترويضه وتنظيمه . واستطاع الرسام المصرى أن يمثله من خلال حركات إعصارية الشكل: ربما قد لا يختلف هذا المشهد كثيرا ، عن لوحات "الباروك" المعاصرة .

وحقيقة إننا لا نستطيع أن نقول إن هذه التكوينات تبدو مكدسة ، ولكنها بالرغم من ذلك تعتبر "ثرية ومليئة" لا أثر فيها لفراغ منفر، قد يعكر صفو التناغم البصرى .... .

مضمون تكوين الأحجام فى إطار فن النحت

فى مجال فن النحت المصرى ينبثق الانطباع الغالب من الحجم والصورة الكلية لا من تفاصيل العمل الفنى، وعادة تتكون التماثيل بأكملها أو جزئيا من أشكال هندسية بسيطة : أسطوانية ، مستديرة ، هرمية ، مكعبة . ولا ريب أن مثل هذا التخطيط يضفى على العمل قيمة تشكيلية رفيعة المستوى؛ فهو يوفر لها عنصر المتانة والقوة ، والوحدة .

وتهدف بعض التكوينات الممثلة فى هيئة خطوط رأسية وأحجام أسطوانية ، إلى إبراز عظمة الفرعون وجلاله. فبجوار "معبد الوادى" لهرم الملك "منكاو رع" بالجيزة، عثر على بعض التماثيل المنحوتة من حجر الشست تمثل هذا الفرعون مكونا ثالوثا مع الإلهة حتحور وأحد رموز أقاليم مصر. وقد تراءت التماثيل الثلاثة المتوازية معا فارهة الجسم فارعة القامة، لا يشوبها أى عارض، وتدل أكبر دلالة على عظمة الفرعون ،

وارتباطه الوثيق بالآلهة (فهو ينبثق من جوهرها) ، وكذلك على دور الوسيط الذى يقوم به ما بين العالم الدنيوى وعالم السماء .

وها هو تكوين (مجموعة) آخر يمثل الملك "منكاو رع" مع زوجته . ومن خلاله يتجلى لنا نفس الحجم الأسطوانى الشكل نفسه والطول الفارع نفسه ، تعبيرا عن جلالة وعظمة الزوجين الملكيين . ولكن ، يشد انتباهنا خط أفقى واحد، تمثله ذراع الملكة اليسرى المنثنية ، حيث تضع يدها على ذراع الملك اليسرى. وعلى ما يبدو أن هذا الاعتراض الوحيد ، فى نطاق مجموعة رأسية الخطوط تماما، يعبر عن الرابطة العاطفية الوثيقة التى تربط ما بين الزوجين الملكيين. وها هو "تكرار" آخر لهذا الخط الأفقى: يد الملكة اليمنى وقد لامست صدر زوجها الملك؛ وذراعها اليمنى قد أحاطت جسده(هذه الحركة لم تجسد تجسيدا فعليا ، ولكن يمكن استنباطها فقط ، لأن التمثال يستند بظهره إلى أحد الأعمدة) . ولا شك أن هذا الخط الأفقى وحده ، يعبر عن العنصر المفعم بالمشاعر - البشرية - بهذا التمثال المجموعة .

وها هو تكوين آخر ، يبدو لنا أكثر دقةً وتوضيحًا من ناحية الأحجام والخطوط ، إنه يمثل الملك "خفرع" ، مصنوع من حجر الديوريت . ويجسد الملك جالسا فوق عرشه (الشكل ١٤) وهنا أيضا يلاحظ جسده المشوق الفارع. ولكن خلف الفرعون نرى الصقر المقدس حورس ، باسطا جناحيه حول رأس الملك ، فى حركه مليئة بالحماية والرعاية ، وبدت قوائم هذا الطائر المقدس بمخالبها الحادة المعقوفة ، وقد استندت فوق الجزء العلوى الأفقى لظهر العرش. إن هذا العمل برمته يعتبر ، بالقطع ، بمثابة فكرة تشكيلية فذة ورائعة : فالجزء الكروى الشكل الذى يتكون من رأس الفرعون الذى يعتليه التاج الملكى ، أى "النمس" يهيمن تماما على التكوين بأكمله ، إنه بمثابة تأكيد وأمر واقع . بل ويعمل أيضا على جذب الأنظار بواسطة مجموعة من الخطوط البسيطة المحيطة به، سواء كانت رأسية أو مائلة ، عولجت بأسلوب رائع ، لكى تتطابق تدريجيا فى نهاية الأمر : كبداية ، نجد الثنية الرأسية الممثلة لشكل "النمس" ثم ها هو خط مائل أكثر انسيابا يمثل إحدى ثنيات هذا التاج ، ثم نرى جناحى حورس الكبيرين المنبسطين : فيلاحظ أن ريشهما ، من الناحية الأمامية يندمج مع ثنيات النمس ، ويكملها فى تناسق بصرى واضح ، أما من الخلف فهو يتطابق مع الخط المنحنى الممثل

لرأس الفرعون، ويتناغم هذا الخط المنحنى مع الدائرة التى تمثلها رأس الطائر المقدس، من خلال تناسق شكلى واضح .

بالنسبة للتمثال المصور للكاتب المصرى الجالس القرفصاء ، فقد ظهر خلال الأسرة الخامسة ، وهو يشد الانتباه خاصة ببنيته الهرمية الشكل . وتتكون قاعدته من خطين أفقيين يمثلان الدعامة التى يجلس فوقها ، والمئزر الذى بسط فوق الركبتين ، وفيما بين هذين الخطين المتوازيين تتقاطع الخطوط المائلة الممثلة للساقين المنثنيتين . والشكل برمته يضفى على التمثال نمطا من الأسس القوية الصامدة. وفوقه يرتفع الخط الرأسى الاسطوانى الشكل الممثل لجسم الكاتب المصرى. وفى الوقت نفسه تعمل الخطوط القطرية المائلة الممثلة للساعدين على تحقيق الترابط التشكيلى مع القاعدة . وفى النهاية ، يؤدى هذا التدرج التصاعدى إلى موقع الرأس ، أو بالأحرى قمة هذا الهرم النموذجى . وأكثر ما يجذب الأنظار إلى هذا التكوين ، هو تركيزه الواضح على وجه هذا الرجل الذى تتراءى على قسماته علامات الاهتمام الشديد، وكأنه على أهبة الاستعداد لقراءة أو كتابة شىء ما، يملى عليه . فالوجه هو أكثر العناصر التى تفصح عما بداخل الإنسان.

وعلى ما يعتقد ، أن هذا الميل من جانب النحات المصرى إلى التركيبات الهندسية التى تعمل على إبراز فكرة ما قد جعله ، بداية من الأسرة الثانية عشرة ، يتجه إلى إنتاجه للتماثيل المكعبة الشكل ، وربما كانت فكرتها تنبثق أساسا من الكتلة الحجرية البدائية (الشكل ٤٥) . فيلاحظ أن جسم الشخص الممثل قد غطى تماما بمعطف واسع يدثره تدثيرا كاملا ، ويخفى بالكلية تفاصيل بنيته الجسدية، ويمثل فى نهاية الأمر مكعبًا نموذجيًا مكتملاً . ولكن ، الرأس فقط هو الذى يظهر من فوق هذا المكعب؛ فهو الذى يفصح عن شخصية الإنسان الممثل كما يعمل شكله المستدير ، إلى حد ما ، على التخفيف بصريا من حدة وتصلب الشكل المكعب .

قد تضفى الألوان أحيانا سماتها الخاصة على تمثال ما، بل وتمده أيضا بمضمون إضافى. فلقد عثر بمصطبة الأمير "رع حتب" (ابن الملك "سنفرو"، الكاهن الأعظم فى "أون" ، والقائد الأعلى للجيش) بميدوم على تمثالين متجاورين (الشكل ١٥): تمثال الأمير ، والآخر لزوجته "نفرت" ("الجميلة"). ولا شك أن الخلفية المعمارية ، وهى جزء مكمل لهذا الإبداع، قد أبرزت - بكل وضوح - التعارض التشكيلى ما بين شكل الرجل الذى يتسم خاصةً بمظاهر الرجولة ، والعضلات المفتولة البادية

القوة ، وبين هيئة المرأة ، الأكثر إيقاعا ، ورقة ونعومة . وأمام هذه الخلفية المعمارية البيضاء اللون ، بدا جمالهما الهندسي السمات ، إلى درجة ما، يتألق في صورة مكتملة تلمس المشاعر . وقد بدت الزوجة وهي مرتدية رداء طويلا يغطي كل جسدها ويلتصق به تماما. ولا شك أن ذلك ، قد عمل ، إلى حد ما ، على ستر تفاصيله ، لا على إخفائها تماما. " وتتدرج" هذه التفاصيل الأنثوية في تناسق وتناغم مكتمل ، حتى تصل إلى الرأس المستدير ذي الشعر الكثيف المنسدل . ويبدو واضحا أن الرسم الملون يعمل على إبراز تأثير هذا العمل الفني المركب: فقد لون جسد الرجل باللون العاجي الغامق المائل إلى الاحمرار ، وبجواره تألق جسد المرأة الملون بالأصفر الفاتح، ورداؤها الأبيض الناصع؛ ولا ريب أن المجوهرات المتلألئة الألوان قد جعلت نفرت (" الجميلة") تبدو أكثر تألقا . وأبرز ذلك خاصة ، من خلال العصابة المزركشة بأشكال الورود ، التي عصبت بها جبينها ، والقلادة ذات الأحجار الكريمة العريضة الشكل المتعددة الأدوار ، التي تتعاكس فيها ألوان : اليشب ، والعقيق ، والجمشت النفيس ، واللازورد – المتلألئة . ولا ريب أن اللون الأبيض الناصع الذي بدا عليه العرشان قد عمل على إبراز وتألق هذه الألوان ، وعلى زيادة درجة عمق بريقها ، مثلما يفعل أي "إطار" أبيض اللون وهو يحيط بلوحة من لوحات الموجة التأثيرية الجديدة ، المعاصرة . وحقيقة ، مازال التأثير قويا حتى الآن ، ومازالت الألوان المتعددة نضرة ومتألقة . ومن السهل أن نرى ذلك بكل وضوح بالمتحف المصري بالقاهرة . إنهما تمثالان مميزان بديعان ، يمثلان زوجاً وزوجة ، أي كائنين مختلفين عن بعضهما بعضا، ولكن بالرغم من ذلك يكملان بعضهما بعضا .

إن الفن المصري القديم هو فن عقلاني ؛ فكره يخاطب المشاعر والعقل. إنه ينبع من فكر متعمق عن سمات وأشكال مخلوقات الكون؛ ليجعلها سهلة المنال، متيسرة على الفهم على مر الأزمنة. إنه فن يعتمد على التأثير المحسوس والمنقول، بفضل التلاعب بالخطوط والأحجام المكونة بكل حذق ودراية. وأخيرا، هو فن يدين بالوفاء والإخلاص لمبادئه التعبيرية الأساسية الكبرى، على مدى ما يزيد عن ثلاثة آلاف عام . والجدير بالذكر أن هذه المبادئ ذاتها قد عرفت واتبعت منذ عصر ما قبل التاريخ . وفي نهاية الأمر ، هو فن تستطيع حساسية الفنان من خلاله أن تعبر عن نفسها ، بكل حرية واستقلال، بدون أي إلزام أو إرغام ، إن الفن المصري يقدم أشكالا ورسومات لكي تعيش أبد الدهر في عالم مهيَّء لذلك .

الفصل الرابع

علم الجمال المصرى

يتجسد مضمون الجمال فى شكل ما ، أو خط ما يستولى على المشاعر بغتة ويولّد بداخل الكائن البشرى انفعالا وشعورا جامحًا غير متوقع ، وغير منطقى ، وهذا هو عين ما سماه " آلان " : " الجمال بدون أدلة " .

حقا إنها جميلة، السيدة " سنوى " التى عاشت قبل عصرنا بحوالى أربعة آلاف عام (الشكل ١٦) : فقسمات وجهها تتسم بالنقاء ، وابتسامتها قد لاتختلف كثيرا عن ابتسامة " الموناليزا "، وربما كانت هذه السمات تنطبق على " عذراء " ما عاشت فى عصر آخر مختلف ، وهذه الفتاة الجميلة الرشيقة القد التى عاشت فى عصر ما قبل المسيح بحوالى ١٥٠٠ عام أليست حقا جميلة جمالا نموذجيا ؟ (الشكل ١٧) : إن " بروفيل " وجهها لفائق النقاء ، وشعرها المجعد المستعار يسترسل على كتفيها ، وجسدها يبدو رشيقا فارها ، يكاد لايخفى قسماته الرداء الكتانى الطويل الأبيض اللون ذو الكسرات المتعددة ، وقد تزينت ببعض المجوهرات المتألقة التى تبرز من خلالها بوجه خاص لون اللازورد الأزرق الأنيق ، أما حركتها فرقيقة وناعمة ، إنها بالقطع إحدى الحسان اللاتى يتغنى بهن الشعراء . إذن فمثل هذا الجمال يستطيع أن يشد الأنظار" على الفور ، دون أى تفكير من العقل، إنه بمثابة صدمة أولى، يشعر بها الكائن بغتة وعلى حين غرة بدون تعقل أو منطق". إذن ، فإن الجمال النقى، هو بمثابة فرحة ومتعة للعين، وتوقف مباغت للعقل .

ولكن ، بالقطع ، لا يكمن جمال صورة ما، فى هذه الناحية فقط، ولكن هناك أيضا، بالإضافة إلى هذا التأثير الأولى ، الأسلوب الخاص ، "المحلى" الذى يعبر الفنان

من خلاله عن انفعاله وإحساسه الخاص، انبثاقا من أصول منبته، ومن الطبيعة السائدة في موطنه، ومن نمط حياته. ولا ريب مطلقا أن للأحاسيس البشرية مظاهر متعددة ، وتعبر عن نفسها تعبيراً متغايراً ومتباينا في مختلف بقاع العالم، ووفقا لاختلاف مشاعر البشر .

البحث عن التناغم

بالنسبة للإنسان المصرى، الجمال هو التناغم والتناسق قبل كل شىء. وهو كذلك تنسيق صائب دقيق للصور والأشكال، وأيضا تكوين زاخر بالسعادة والهناء لهذا العالم ، مثل أجواء وادى النيل. ولا ريب أن هذا الإحساس بالمقاييس وبالتوازن الجميل، قد اتصفت به - منذ أمد بعيد - طبيعة الإنسان المصرى؛ فهى تميل إلى التسامح وتنأى بعيدا عن العنف ، وتهتم كل الاهتمام بالأدب واللياقة الاجتماعية .

وكبداية ، نجد أن التناغم يكمن فى بساطة ونقاء الخطوط، والأسلوب التجريدى الذى يتسم به العمل الفنى، وتبدو هذه الصفة واضحة ، خاصة من خلال إحدى الإبداعات الأولى فى الفن المصرى خلال العصور التاريخية (الشكل ١٨). ففى إطار مستطيل الشكل ، مستدير القمة، فى هيئة لوحة نشاهد بعض النقوش البارزة التى تبين ساحة أحد القصور الملكية، الذى مثل من منظور عمودى، والجدار بما يتضمنه من بروزات ونتوءات صور من منظور أمامى. وعلى ما يبدو أن الفرعون كان يقيم وقتئذ فى ذلك القصر، وقد أشير إلى ذلك ، بذكر اسمه ، الذى سجل بواسطة علامة هيروغليفية واحدة تمثل شكل الثعبان: الملك "جت" (ثالث ملوك الأسرة الثالثة - حكم مصر حوالى عام ١٣٠٠ق.م) وفوق ساحة القصر يُرى الصقر الإلهى حورس ، وقد هيمن عليها بكل عظمته وجلاله، وحورس هو الراعى والحامى الرئيسى للملكية. وهذه اللوحة تعتبر بمثابة " السرخ" (ومعناها: " الذى يعرف" ، " والذى ينبئ") ، ومن الممكن أن نصفها بأنها نمط من "الأفيشات" الملكية التقليدية. ويلاحظ أن الخطوط قد وزعت بتناسق فى كافة أنحائها، وهى غالبا خطوط رأسية. وهناك خطان أفقيان يتجاوران ؛ ليبينا المركز الرئيسى المحدد لهذا التكوين : جدار الفناء الواقع خلف القصر الملكى، والمخالب الضخمة المعقوفة التى يبسطها إلى أقصى مدى الطائر

المقدس فوق هذا الجدار . وعلى جانبى هذا المركز النموذجى ، يتراءى خطان منحنيان رقيقان ، ومتوازيان ، ويعملان إلى حد ما على تخفيف حدة المشهد الكلى الكثير الزوايا: هما رأس الصقر المقوس حورس، والشكل الملتوى الدائرى لجسم الثعبان. ثم هناك خطان مائلان صريحان تماما، يعملان على تحديد هذا العمل الفنى عند قمته (جسم وذيل الصقر المقدس حورس)، ولا شك أنهما يجذبان النظر بوجه خاص إلى الممثل الأول فى هذا المنظر : الصقر المقدس حورس .هاهنا إذن توزيع صائب للخطوط ذو مقاييس محددة، بل ويبدو أيضا نوع من التوازن البديع للأشكال الممثلة فى هذا المنظر: فمن الملاحظ أن القصر الملكى لم يحدد مكانه فى وسط اللوحة بالضبط، ولكنه حرك قليلا ناحية اليسار، من أجل أن يكون هناك نوع من التوازن الكلى للمنظر ، ولذا فقد بدا ذيل الصقر المقدس حورس أيضا متقدما – إلى حد ما – ناحية اليمين. فها نحن إذن أمام نمط بديع وبسيط من التناغم والتناسق الذى أينع بكل حذق وذوق رفيع ودراية منذ ما يربو عن خمسة آلاف عام . ويمكن أن تشاهد ذلك بعينيك بمتحف اللوفر بباريس.

ومن المظاهر الأخرى الدالة على هذا التناسق والتناغم البديع (حيث تعتبر أجواء وطبيعة وادى النيل بمثابة مصدر الإلهام المباشر) يجدر الإشارة إلى ميل المصريين ، على مر العصور ، إلى تصوير الموضوعات المتشابهة تماما وكأنها صور مستنسخة، بشكل تناظرى، على جانبى محور مركزى واحد. ويتعلق الأمر هنا سواء بالموضوعات الزخرفية ، أو الموضوعات الحية، مثل : الدينية أو الملكية أو المدنية .

ولا ريب أن التمثيل التقليدى الرمزى "لاتحاد القطرين" "سماتاوى" (Semataoui) يبين بوضوح هذا الاتجاه. فها هما النباتان اللذان يرمزان إلى قطرى مصر : فرع البوص الذى ينمو خاصة بمنطقة مصر العليا، ونبات البردى الذى يزرع بمصر السفلى. والفرعان يتعانقان معا فى تناسق وتناظر كامل حول العلامة الهيروغليفية "سما" (Sema) ، وتعنى " الاتحاد". فها نحن هنا أمام نمط من التكوين الذى يتصف بالبساطة والمنطق، ويوحى بالتناغم والتناسق لعيون الناظرين؛ بل وأيضا، لعقل وفكر الإنسان المصرى، لما يعنيه هذا التمثيل من فحوى ومضمون تاريخى معين .

وفى بعض الأحيان نجد أن هذا الموضوع يتسم بالحيوية ونبض الحياة: فنلاحظ أن الرابطة بين الفرعين قد وثقت ودعمت بواسطة بعض الآلهة: إنهم غالبا ، "آلهة

النيل"، المسئولون عن ازدهار ونماء مصر. فمن خلال أحد المشاهد على أحد جانبي عرش الملك "سنوسرت" الأول ، عثر عليه بمنطقة "اللشت"، نرى أن "حورس" و "ست" هما اللذان يقومان بتوثيق الرباط بين النباتين (الشكل ١٩). وتبدو حركتهما على جانبي العلامة المركزية "سما" (Sema) ، متطابقة تمام التطابق. فقد وضع كل منهما قدمه فوق القاعدة المحدبة لهذه العلامة الهيروغليفية، وإحدى يديه على صدره وهى تشد الرباط الذى يحيط بالقائم الرأسى لهذه العلامة ، أما اليد الأخرى فتمسك بنهاية النباتين المزهرة . بالقطع إن تواجه هذين الإلهين لبعضهما بعضا - وقد اختير عن قصد - يضيف فحوى ومغزى محددا ذا طابع دينى إلى هذا المشهد : فعلى اليسار يقف حورس إله مصر السفلى ، وهو ممسك بفرع نبات البردى ، أما ست إله مصر العليا فقد أمسك بفرع نبات البوص ، وبالناحية السفلى ، يمكننا أن نلاحظ أيضًا وجود ثلاث زهرات متماثلات على كل جانب ، وهى تنبثق من داخل إحدى الأيكات ، وتجدر الملاحظة هنا أن العدد (٣) لدى المصريين يعنى الكثرة اللانهائية ، أى أن كافة النباتات التى تنمو فى قطرى مصر تتجمع فيما بينها لمساندة الملك ودعمه .

ومن الواضح أن التنسيق الأنيق للكتابات الهيروغليفية يضيف المزيد من التناغم والتناسق الواضح تماما فى نطاق هذا التكوين الفنى . وفى الوسط ، وعند قمة دعامة " السما " "sema" المركزية يرى خرطوش الملك "سنوسرت" الأول ، ابن الإله "رع" .

ومن الواضح أن هذين العنصرين الأساسيين دون سواهما يحتلان مركز هذا المنظر : فالأول يمثل الفعل ، أما الثانى فهو المستفيد من هذا الفعل . وتُرى الجملتان الهيروغليفيتان المتطابقتان وقد كتبتا على جانبى هذا الخرطوش للإشارة إلى الإلهين المذكورين ، وما يقدمانه من خيرات تدعمان وتقويان كتابة من ازدواجية هذا المنظر. إذن يتراءى هنا بكل وضوح هذا البحث والعمل الدائم على توفير التناسق والتناغم البصرى ، وأيضا على إمعان الفكر والتأمل .

ويبدو غالبا هذا التناظر والتماثل ذاته الذى يتضمن مفهوما عقائديا فى النقوش البارزة على جدران المعابد. وتقدم لنا أحد النقوش البارزة فى معبد كروكوديبوليس (بالفيوم) ، الذى كان قد كرس من أجل الإله " سوبك " هذا التطابق

والتماثل نفسه بين الأشكال وبين الكتابات بالنسبة للموضوع المركزى : ها هو خرطوش " ابن رع " الخاص بأمنمحات الثالث (الأسرة الثانية عشرة) ، ويتراءى على جانبى الخرطوش منظران متماثلان متقابلان يمثلان التمساح المقدس . وفى بعض الأحيان يلاحظ أن هذا التناظر والتماثل يمثل أهمية ضخمة : فوق عتب أحد الأبواب الخاصة ببناء كان قد شيد من أجل بعض الاحتفالات بالعيد اليوبيلى الخاص بسنوسرت الثالث فى نطاق معبد الإله مونتو ، بالمداموד ، بجوار الكرنك ، نجد فى أحد النقوش البارزة مظاهر الاحتفال بهذا العيد " سد " : ففى وسط المنظر شكلان يمثلان الملك : الشكل الأول يصوره وهو يرتدى تاج مصر العليا ، والثانى وقد اعتلى رأسه تاج مصر السفلى، ويبدو الشكلان وقد استند كل منهما إلى ظهر الآخر : ويشاهد الإلهان ست ، وحورس يقدمان لكل منهما الصولجان الخاص بملايين السنين. وهناك أيضا الكثير من الكتابات الهيروغليفية والأشخاص الثانويين وهم يقومون من كلا الجانبين بتوفير ما يمكن أن نسميه بالمنطق البصرى مدعما بالمضمون المعنوى ، وكلاهما يعمل على إبراز التناسق والتناغم المكتمل المستحب بالنسبة لكل إنسان مصرى .

هذا الاهتمام بالتماثل والتناظر يتجلى أيضاً من خلال المناظر التى تصور الحياة اليومية للمصريين . فعندما يريد الفنان أن يمثل الهوايتين التقليديتين لأثرياء قدماء المصريين ، وهما : صيد الأسماك ، وصيد الحيوانات ، فهو يقدم مشهدا مزدوجا يتضمن موضوعين متجابهين ومتماثلين يقعان فى أغلب الأحيان على جانبى أيكة مستنقع بردى مركزى، الذى يعتبر بمثابة الرابطة المشتركة بين هذين النمطين من أوجه النشاط ، ولقد ظهر الاتجاه إلى الموضوع المزدوج بوجه خاص بداية من الأسرة الثانية، من خلال بعض النقوش البارزة بمقبرة من يدعى " خنوم حتب " ، من بنى حسن ، إبان الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة . ثم تتابعت بعد ذلك الأمثلة الكثيرة الدالة على هذا الاتجاه . وفى مقبرة " منا " بطيبة (كان يعمل مفتشا على الحقول خلال عهد "تحتمس" الرابع) يمثل أحد الرسوم الملونة (الشكل ٢٠) صاحب الأملاك عملاق القامة وقد أبحر فى مياه النيل مع أفراد أسرته فى مركبين خفيفتين صغيرتين مصنوعتين من البردى ، وعلى اليسار يشاهد " منا " وهو يرفع يده اليمنى استعداداً لتصويب عصا الصيد صوب الطيور المحلقة حول نباتات البردى ، وبيده اليسرى أمسك

ثلاث بطات بريات من أرجلها ، وعلى ما يبدو أنها بما تطلقه من صرخات كانت تنادى على بقية الطيور المنطلقة بعيدا . وخلفه تبدو زوجته وثلاث من بناته ، وقد قطفن كمًا ضخما من الزهور .

وصورت إحدى بناته من خلال عملية إحلال رأسى ، أما ابنته الصغرى فقد بدت عارية تماما ، لأنها لم تبلغ بعد سن الإدراك ، وهى تقوم بقطف زهرة لوتس طافية فوق صفحة المياه ، فى حركة مفعمة بالنعومة والرقة ، وعلى الناحية اليمنى نرى " منا " أيضا وهو يصوب حربته الضخمة نحو سمكتين ظاهرتين من جوف مياه النيل ، وللمرة الثانية نرى زوجته أيضا جالسة خلفه ثم ابنته كذلك عند قدميه ، كما نلاحظ أن النموذج الممثل للمحور المركزى لهذا التكوين الفنى هو دغل البردى النموذجى ، وقد بدا " منفصلا " بكل وضوح عن الغابة الفعلية التى تظلل بنباتاتها فى واقع الأمر على ضفتى النهر ، ولقد أحيط دغل البردى هذا ، أو بالأحرى ذاك المحور المركزى : فى الاتجاه الرأسى " بمستلزمات " الصيد (طيور وأسماك) ، أما فى الاتجاه الأفقى فقد أحاط به شكلان يمثلان خادمين (رسمهما الفنان - عن قصد - فى أحجام دقيقة) بدت حركة كل منهما مختلفة إلى حد ما عن الأخرى حتى لاتشعر العين بالملل والرتابة، ومن أجل أن توضح جيدا حصيلة هذا الصياد ، عمل الفنان على رفع جزء من مياه النيل ، وجعله يبدو رأسيا فى هيئة عروة إبريق ، والتى عملت بدون أدنى شك على خلق نوع من التعارض بواسطة خطها المنحنى المكتمل مع الخطوط الرأسية المرتفعة الممثلة بغصون النباتات العالية ، وأيضا الخطوط العملاقة المائلة التى يبدو بواسطتها شكلى "منا " : ها نحن إذن أمام نمط من التناسق والتناغم الرفيع المستوى المتعقل المنطقى ، لا أثر فيه للإعادة المثيرة للملل التى لاضرورة لها مطلقا .

ويبدو واضحا أن التوازن الفائق الدقة ، الصارم إلى حد ما الذى تمثله الأشكال الكبرى قد خفف من حدته التنوع والتباين الطبيعى لحركات الشخصيات الأخرى . وبالنسبة للإنسان المصرى يتضمن هذا المشهد أيضا مغزى ومضمونا عقائديا ، وهو : أن الإنسان يقتل الأسماك ، أعداء إله الشمس ، وفقا لما نكر بالميثولوجيا المصرية (علم الأساطير) ، بل هو يعمل أيضا على تدمير القوى الشريرة الضارة المتجسدة فى القنائص ذات الوبر أو المغطاة بالريش .

ويعتبر هذا التصوير أيضًا بمثابة وسيلة ما لكى يضمن الإنسان حياة أبدية لا تشوبها أية أخطار .

إن هذا الاهتمام الفعلى بالتناسق والتناغم البصرى ، يجد مكانا دائمًا فى نطاق كافة مظاهر الفن المصرى ، إنه قائم وموجود فعلا سواء فى إطار المناظر الطقسية الكبرى ، أو حتى عند تصوير أمور الحياة اليومية ، ولا ريب أننا سوف نلاحظ ذلك دائمًا .

الاهتمام بالحقيقة " الواقعية "

لا شك مطلقا أن الفنان المصرى يجيد تماما عمل التكوينات الفنية ، بل هو يعرف أيضا كيف يبرز حقيقة شكل أو صورة ما ، ولذلك نجد أن الواقعية تعد من العناصر المهمة فى مجال علم الجمال المصرى ، وهى واقعية متميزة وذات سمات خاصة. ويلاحظ أن هذا الاهتمام بالحقيقة يرتبط ارتباطا طبيعيا من خلال التعبير التخطيطى (GRAPHIQUE) مع المنظور الجمالى للأشخاص، وخلاف ذلك تحتم الضرورة أن تصور أجسام الملوك وكبار الشخصيات بشكل نموذجى مكتمل ، وفى ذروة قوتها ومقدرتها ، حتى يستطيعوا أن يعيشوا حياة أخرى أبدية وهم موفورو الشباب والقوة . ومع ذلك فهناك بعض السمات الجسدية الخاصة بأجساد عدد من هؤلاء العظام لايستطيع الفنان المصرى تجاهلها أو إغفالها غالبا ، وكذلك تتجلى الواقعية بكل وضوح من خلال المناظر التى تصور بعض الخدم وهم منكبون على أعمالهم ، أو عندما تفاجئهم ريشة الفنان أثناء ممارستهم لحياتهم اليومية ، فهم بذلك من خلال المشاهد يستمرون فى أداء دورهم ؛ حقيقة أنه دور ثانوى ولكنه ذو فائدة ، بل وضرورى جدا فى نطاق الحياة الأخرى ؛ فهم يقومون على خدمة سيدهم وتلبية طلباته ، وبالتالى يضمنون بذلك حياة أبدية مليئة بالجد والعمل .

الوجوه

تعمل الواقعية التى تصور بها الوجوه على إضفاء حقيقة إضافية للرؤية الشاملة للكائن البشرى ، ويتجلى ذلك بكل وضوح من خلال تصوير وجوه الملوك : وجه ثقيل القسمات ومكتنز مثل الملك "خفرع" ، ووجه " جدف رع " الذى يتميز خاصة باستطالته ، ثم هناك وجه " منكاو رع " الذى يتسم بشىء من الرقة والاستدارة . وجميعها وجوه

ملساء البشرة لملوك تمتعوا جميعا بحكم يعتمد على السلطة المطلقة . وبعد ذلك تراءت تلك الوجوه التى تفيض بالعظمة والجلال أى : وجوه ملوك الرعامسة ؛ وأهم ما يميزها: استطالة الوجه ، واستدارة الذقن ودقتها ، والأنف الشامخ عاليا وكأنه منقار نسر كاسر . ولا شك مطلقا أن تقاطيع الوجه تعتبر بالنسبة لأى عالم آثار أو مؤرخ بمثابة عنصر هام للتعرف على شخصية مختلف الملوك . وخلال عهد الأسرة الثانية عشرة بعد القلاقل والاضطرابات الاجتماعية التى تسببت على مدى قرنين كاملين فى تفشى مظاهر الفوضى فى أنحاء مصر – استطاع بعض أمراء طيبة أن يوطدوا دعائم السلام والوحدة بين كافة مناطق هذا البلد ، وعندئذ نشأت وتطورت فى طيبة مدرسة لفن النحت الواقعى : وهنا لم تعد الوجوه الملكية تتسم بتلك العظمة والجلالة الملساء التى كان يتمتع بها ملوك الماضى المؤلهين ، بل بدا وجه الملك مثقلا بالهموم والمشاغل : فأخذت بعض التجاعيد تسطر خطوطها المفعمة بالأسى والمرارة على الوجنتين وحول الأنف ، وظهرت بكل وضوح الجيوب الضخمة أسفل العينين ، وتراخى ركنى الفم إلى أسفل . جملة القول كان كل ذلك يبين من الوجهة التشكيلية الأسى والمرارة التى تعتمل بداخل إنسان وقع فريسة لمشاكل جديدة وضخمة فى إطار الحكم (شكل ١٢) .

يتميز وجه كل من ملوك مصر وعظائمها بفرادته وتميزه عن غيره ، فمن المؤكد أن هذا الوجه الممثل لـ " حسى رع " هو صورة مطابقة تماما للأصل (أحد أصدقاء الملك "زوسر" المقربين ، وحاكم الجنوب وقتئذ) : هذا الوجه المربع الشكل ، الواضح النحافة، ذو الوجنتين البارزتين ، والأنف المستطيل المعقوف، مع بعض الضخامة عند قاعدته، والذى يغطى بعض الشىء على فمه الكبير المتسع بشفتيه المكتنزتين ، وذقنه الدقيقة المرتفعة إلى حد ما ، إنه بالقطع وجه يفيض بالعظمة الواضحة ، يتميز ببروز هيكله العظمى الذى يكاد يكون واضحا من تحت جلده (وبرع النحات الفنان فى توضيح ذلك من خلال هذا التمثال الخشبى) ، وأنفه الضخم الذى يضفى عليه مظهر الغزاة الفاتحين (شكل ٢٢) .

أما وجه المدعو " كا عبر " أحد كبار موظفى الدولة بالأقاليم خلال الأسرة الخامسة، فهو يبدو مكتنزا مستديرا ولا يختلف كثيرا عن وجوه بعض المصريين فى وقتنا الحالى ، فإن العمال التابعين " لماريت " عند دخولهم إلى مصطبة " كا عبر " ،

اعتقدوا أنه عمدة قريتهم (أو شيخ البلد) ، فقد بدت عيناه شبه منغرستين بداخل وجهه المكتنز، وأنفه أفطس إلى حد ما عند القاعدة ، وشفتاه غليظتان ، وذقنه قصيرة ، ورقبته ممتلئة وغير ممشوقة ، فها هنا إذن صورة رجل مهم موفور الصحة والعافية ، يميل جسمه إلى الاكتناز والبدانة .

ومن أوضح الأدلة على هذا الاهتمام البين بإظهار الحقيقة ، وبالتباين عند معالجة الوجوه ، فهناك تلك المشاهد الشعبية مثل : الأعمال في الحقول ، أو صيد الأسماك بواسطة الشباك في مياه النيل ، فإننا لن نلحظ أبدا على سبيل المثال – أن صورة وجه أحد صائدى الأسماك ، أو أحد الفلاحين تتطابق تماما مع صورة وجه زميله ، فمن خلال أحد الرسوم الملونة بمقبرة شخص يدعى " إبى " (من الأسرة التاسعة عشرة) نرى اثنين من الصيادين منهمكين في جذب شبكة الصيد ، ويبدو أن هناك مناقشة حادة تدور بينهما ، ومن الملاحظ أن الرسام قد اهتم تماما بتوضيح التباين والاختلاف بين " البروفيل " الواقعي لكل من الرجلين : فوجه الأول يتميز بالأنف المستطيل المعقوف الطرف ، أما أنف الآخر فعريض أفطس .

الأجساد

فى أغلب الأحيان تبدو الأجسام نموذجية ، ومع ذلك فلا يوجد فى هذا المجال قواعد مطلقة ، ولكن بالنسبة للملوك قد يختلف الأمر ، وفى معظم الأحيان يصور اكتناز الجسم وبدانته كما هو فى الواقع تماما ، فهو بمثابة إحدى علامات رغد المعيشة والخير الوفير ، أى الحياة المرفهة . على سبيل المثال نجد " حم ايونو " أحد أبناء الملك "خوفو" ، قد مثله النحات بهذا الشكل : وهو جالس فوق مقعد مكعب الشكل ، بجسده الفائق الضخامة الذى يوحى بأنه أحد شخصيات المجتمع البارزة ، وظهرت بوضوح ثنيات الشحم على مختلف أنحاء جسمه ، وتوارت معالم سرته تحت أكداس لحمه ، كما أن حوضه يبدو فائق الاتساع ، وكذلك السيقان والذراعان فى غاية البدانة . ولا شك أن الدقة المتناهية هنا لاتتضمن أى إطراء بالنسبة لهذا الشخص ، ولكنها بالرغم من ذلك تفصح عن مهارة الفنان وتمكنه الواضح . وتجدر الإشارة أيضًا إلى انطباع

واقعى آخـر ، وهـو : أن أسـفل الوجه ، والذقن يفـصـحان عن قوة عـزيمة ورسـوخ إرادة هذا الرجل .

وأحيانا قد نرى أن بعض السمات الجسدية الشخصية قد مثلت بكل وضوح مثل: استطالة الوجه الزائدة عن الحد ، أو زيادة طول الجسم بأكمله ، أو اليدين . وكأوضح مثال على ذلك ، يمكننا أن نذكر " مثتى " رئيس المزارعين بالحقول الملكية إبان الأسرة الخامسة (الشكل ٢٥) ، وقد بين كل من تمثاليه اللذين عثر عليهما منذ فترة وجيزة ، وأحدهما حاليا بمتحف بروكلين ، والثانى " بكنساس سيتى " عن هذه السمات الخاصة غير العادية .

الأوضاع وفن الحركة

لا ريب مطلقا أن الرؤية الجمالية لكائن ما لاتعوق مطلقا التعبير الواقعى للحركة؛ بل إن اندماج هذين العنصرين معا ينبئ بالفعل عن تمكن ومهارة الفنان المصرى الذى اعتاد دائمًا أن يبحث عن الجوهر بنظرته الثاقبة الصائبة .

مشهد " الملاح " : ها هو ملاح نشط يحاول أن يتسلق قلع إحدى المراكب. ويعمل كل من خط الحبل الطولى والخط الطولى الموازى له الممثل لجسم الملاح على توضيح مقدار المسافة المتبقية من أجل الوصول إلى القمة ، وكذلك الخطان المائلان الممثلان لذراعيه الممدودتين ، ويداه المتشبثة بالحبال ، وأيضا الخط المائل الذى تمثله ساقه اليمنى التى تدل عضلاتها البارزة على الجهد الذى يبذله هذا الملاح ، فى حين أن ساقة اليسرى تبدو منثنية ، وإصبعى قدميه الكبيرين تتشبثان بالحبل ، كل ذلك يعبر عن الدفعة القوية اللازمة لكى يتم الصعود إلى القمة .

ولقد استطاع الفنان فى مهارة فائقة أن يجمع ما بين الحركة الواقعية وبين الاهتمام بالتحليل والتركيب الجسدى (نقوش بارزة عثر عليها بإحدى مقابر أبو صير ، وهى محفوظة حاليا بمتحف بروكلين – من الأسرة الخامسة) .

" **راقصة الأكروبات** " : بغرض إدخال السرور والبهجة إلى قلب سيدها ، ها هى إحدى الراقصات تقدم أمامه رقصة " أكروبات " ... ويبدو جسدها الفتى الرشيق وقد انحنى تماما إلى الخلف ، وكأنه دائرة فعلية ، وقد غطى إلى حد ما بغلالة بسيطة سوداء اللون من أجل ستر العورة فقط ، وبدت القدمان واقفتان (أماما) ، واليدان ممدودتان (خلفا) ، وقد انبسطتا تماما فوق الأرض حيث تناثر شعر الراقصة الأسود الكثيف المنساب فى نعومة واضحة، خلافا للخط المنحنى المشدود الذى يمثله جسد راقصة الأكروبات هذه . ويعمل خط الشعر وهو منساب على الأرض على جمع اليدين مع القدمين ، وهو بذلك ، يتمم الدائرة التى رسمها الجسم . ومن الواضح تماما أن الوضع الواقعى والحركة الشاملة للجسم تتسم بالحيوية (رسم ملون على إحدى الشقفات ، بمتحف تورين) .

الواقعية فى رسوم الحيوانات

لقد ارتبط المصريون طوال حياتهم بالأرض ، ولذا كانوا يمضون حياتهم فى أجواء الحقول والمزارع بين حيواناتهم ، بل كان المصريون أيضا شغوفين بتأمل الطبيعة (لاشك أن كتابتهم تعد دليلاً واضحا على ذلك) ، وهكذا كانوا يرقبون فى سرور وبهجة حيواناتهم وهى ترعى حولهم ، ويشعرون حيالها بنوع من الحب المفعم فى بعض الأحيان بشىء من الصداقة ، وبذا عرفوا كيف يصفونها – بكل دراية ومهارة – بكل ما تتسم به حياتها من واقعية جسدية ، وأيضًا خلال أدائها لأعمالها فى الحقول ، فالإنسان المصرى – غالبًا – يعتبر عن جدارة فنانا مبدعا فى مجال الرسوم الحيوانية.

الحمار : هو حامل لكافة الأثقال ، سواء عبر طرقات " وادى النيل " ، أو فى دروب الصحراء ، إنه عنصر ومرافق مهم للغاية فى نطاق كافة الأعمال ، ومن خلال أحد النقوش البارزة الملونة بمصطبة " تى " (الأسرة الخامسة) نشاهد أنثى حمار وقد حملت فوق ظهرها زكيبة مليئة بالقمح فى طريقها إلى قرية مجاورة ، وبجوارها أحد الفلاحين يحاول أن يوفر التوازن اللازم لهذه الحمولة الثقيلة بسندها بيده . وتبدو أننا أنثى الحمار وقد اتجهت إلى الخلف ، وفمها وأنفها ممدودين إلى الأمام ، مما يدل على

الجهد الفائق الذى تبذله ، وبدا جبينها منتفخا ، وفكّاها بارزين متقلصين : فها هـنا وجـه ينم عن الإصرار الذى ترك الكد والتعب بصماته عليه (خطوط شديدة البروز) . وأمامها كان يسير جحش صغير ، وقد انتصبت أذناه رأسيا وهكذا طرأ نوع من الاسترخاء والهدوء على المشهد بأكمله . ولقد استطاع النحات بدقة متناهية أن يعبر عن الزهو والفخر الذى يشعر به هذا الصغير وهو يشـترك (للمرة الأولى ؟) فى أعمال الحقل بمصاحبة أمه ، إنها بالفعل لمحة شعبية فريدة من نوعها مفعمة بالحياة ونابضة بالحيوية .

الحصـان : إنه ذلك الرفيق النبيل الأصل الذى جلبه الآسيويون إلى مصر ، وكانت مهمته الأساسية جر المركبات فى ساحات القتال ، وأحيانا كان يستعان به لجر العربات الخفيفة التى يتفقد بها بعض كبار الملاك أراضيهم ومزارعهم . وكان المصريون يطلقون على الجواد اسم " نفر " أى " الجميل " ، وهناك أحد النقوش البارزة المحفوظة حاليا بمتحف ميونخ ، والتى يمكن أن نقول عنها إنها عمل فنى يتواءم مع كل العصور عند النظر إليها للوهلة الأولى (شكل ٢٦) . وحقيقة إننا نلحظ من خلالها اندماج مختلف وجهات النظر التى أدمجت بالرغم من ذلك بكل مهارة فى إطار هذا الشكل الفائق الواقعية : فإن هذا الانتفاخ المميز أسفل فك الجواد التى تراءت من خلاله بعض الأوردة الدقيقة ، وهذه العين الكاملة الاستدارة ، وذاك الفم والأنف الرشيق الاستطالة ، وهذان المنخاران الممتدان إلى أقصى درجة ممكنة ، والفم الذى جرح ركناه من أثر شد اللجام ، كل ذلك هى الحقيقة الواقعة فعلا (من أواخر الأسرة الثامنة عشرة) .

الأبقار : لقد لعبت تربية الماشية دورًا كبيرًا ومهمًا فى نطاق الاقتصاد المصرى ، وقد استعين بالأبقار فى أعمال الجر بالحقول والمزارع . وهكذا كان كل زوجين من الأبقار يقومان بجر المحراث بالأراضى الزراعية ، أما الثيران فكانت تسحب التوابيت نحو المقبرة ، أو الزحافات الخشبية الضخمة المحملة بالحجارة . وقد اعتبرت المواشى بمثابة القاعدة الأساسية فى مجال إنتاج اللحوم . وبرع الفنان المصرى وأجاد بكل دقة فى رسم كل مراحل ولحظات حياتها منذ لحظة ولادتها وحتى وقت ذبحها .

من خلال أحد النقوش البارزة الملونة بمصطبة المدعو " تى " نشاهد إحدى الأبقار بمنطقة المستنقعات ، وهى تضع وليدها ، وقد وقف بجانبها بعض الرعاة لمساعدتها ، وتظهر بكل وضوح وجلاء علامات الألم والجهد الشديد الذى تعانيه هذه البقرة وهى تضع جنينها ، فها هى قد تقوس ظهرها ، وانتفخت أوداجها ، وتغضن وجهها ، وتدلى لسانها خارج فمها ، وانحنت على قائمتيها الأماميتين ، ويحاول أحد هؤلاء الرعاة مساعدتها بجذب العجل الوليد من قدميه ، وفى الوقت نفسه يقوم أحد المراقبين بتوجيه وإرشاد هذا الرجل ؛ ليوضح له بالتحديد ما يجب عليه أن يفعله .

وبالنسبة لشكل وحركة العجل الصغير الذى يبدو وهو يلتفت خلفه فقد صورت ببراعة فائقة بإحدى النقوش البارزة التى عثر عليها بمقبرة " مر إيب " (أواخر الأسرة الرابعة) ، وهى محفوظة حاليا بمتحف برلين (الشكل ٢٧) . ويبدو هذا الحيوان صغير السن موفور القوة ، وقوائمه رشيقة ممشوقة ، أما عن مرونة حركة رأسه وانسيابها وهى تلتفت إلى الخلف فقد عبر عنها الفنان ببراعة وواقعية نادرة .

ها نحن أيضا أمام بعض النقوش البارزة الملونة الأخرى بمصطبة " تى " ، إنها تمثل لحظة عبور أحد قطعان الماشية لمياه النهر ، لقد استطاع الفنان هنا - بألفة طريفة للغاية - أن يبرز أحد الوقائع الدارجة التى قد لا تشد الانتباه عادة : فصور راعى القطيع ، وهو يحمل فوق كتفية عجلا صغيرا جدا ، لا شك أن ساقيه القصيرتين لا تساعدانه على العبور ، ولكن الأم ، وقد انتابها شيء من القلق لابتعاد وليدها عنها رفعت رأسها عاليا ، وبدا الأسى واضحا فى عينيها ، وفتحت فمها لتطلق صرخة نداء إلى صغيرها . وبالقطع كان العجل الصغير يشعر بالوجل والخوف ، ولذا فها هو يلتفت ناحية أمه : وارتفع ذيله عاليا ، وتقلصت سيقانه وتسمرت فوق صدر الرجل الذى يحمله ، ولا شك مطلقا أن ذلك يعبر بكل وضوح عن الجهد الذى يحاول أن يبذله هذا الحيوان الصغير للإفلات والهروب إلى حماية أمه ورعايتها . وتشير النصوص المحفورة فوق هذا المشهد إلى تلك العبارات المطمئنة التى يقولها الراعى للبقرة الأم : " اقفلى فمك أيتها المرضعة ؛ لقد كبر وفطم صغيرك هذا الآن" . ولا ريب أن هذه الخطوط المحددة ، والتعبير الفائق الدقة قد أضفى على هذه " الدراما " الحيوانية الصغيرة حيوية وواقعية ملموسة تماما .

التعبير عن المشاعر

لقد لمسنا جيدا أن اهتمام الفنان المصرى بالناحية الجمالية عند تعبيره عن الجمال يبدو واضحا جليا ، كذلك الأمر عند محاولته إبراز التناسق والتناغم البصرى أثناء معالجته الواقعية للصور والأشكال ، وأيضا يتجلى اهتمامه واضحا وثريا عند تعبيره عن المشاعر والأحاسيس ، سواء لدى الشخصيات التى يجسدها فى إبداعاته ، أو إحساساته هو حيالها ليجعلنا نحن أيضا نشعر بها ، إن الإحساس والدعابة قد تراءت بوضوح ضمن مشاعر الإنسان المصرى :

مشاعر بسيطة وعابرة : ها هى ابنة " منا " قد رجعت من رحلة الصيد التى رافقت أباها خلالها ، ومعها حصيلة ضخمة من زهور البردى ، ونرى سيقان هذه الزهور اللينة وقد التفت فوق كتفها ، وذراعها اليسرى ، وبيدها اليمنى أمسكت الفتاة بطائرين على قيد الحياة من جناحيهما (شكل ٥٦) . ومن الواضح أن انفعال الفنان وتأثره يبدو واضحا أمام شكل الفتاة الرقيقة الدقيقة القد ، وبالتالى فقد تناسى وتجاهل تماما مشاهد الصيد المعتادة التى تتسم غالبا بالعنف والشراسة . وفى واقع الأمر أن وجه الفتاة لا يعتبر نموذجىّ الجمال ، فقد حاول الفنان أن يجعل وجه هذه الصبية وكأنه وجه طفل صغير ، له أنف دقيق مرتفع الطرف يجذب النظر والمشاعر فى آن واحد .

واستطاع الفنان من خلال شكل الفتاة الصغيرة الدقيقة هذه أن يبرز معنى التناقض بين العنف والشراسة الذى يقضى على الحيوانات ، وبين مظاهر البساطة الناعمة فى إطار الحياة (مقبرة " منا " من الأسرة الثامنة عشرة) .

هذا التعارض نفسه نجده بشكل أكثر إلحاحا من خلال أحد الرسوم الملونة بمقبرة شخص يدعى " نخت " ، ولكن بتعبير مختلف . فها هى ابنة الصائد قد التقطت من الأرض طائرا صغيرا سقط لتوه من عشه ، وهكذا فقد أنقذته من الموت ، وأخذت تدفئه وتحميه ، وقد ضمت عليه يدها بكل رفق . ولا شك أن هذا المنظر يوحىَ بكل ما يتضمنه من قيم انفعالية لو أننا التفتنا إلى الحركة الواضحة تماما من جانب أبيها الصياد الذى يصرع الحيوانات ؛ خاصة أن الخط الأفقى الذى يمثله ذراعه يمتد فوق

الفتاة الصغيرة راعية الحياة وحاميتها ، بل وفى الوقت ذاته يمد إليه أحد الخدم رمحا آخر لسفك دماء الحيوانات .

وبداخل مقبرة " منا " أيضا ، وفى أحد المناظر الملونة ، ترى عملية تقديم منتجات الحقول إلى موظفى الضرائب ، وها هو أحد الفلاحين تصحبه زوجته وابنه الصغير اليافع ، وهم يقدمون الضرائب المستحقة عليهم . ويلاحظ أن الطفل قد أحضر عنزة صغيرة ، وبدا وهو يحتضن بكل قوة هذا الحيوان الصغير الذى يوشك رجال الضرائب أن يأخذوه منه . لقد مد الطفل شفتيه علامة الامتعاض والضيق مثلما يفعل كافة الأطفال الصغار ، وكأنه يحاول أن يكبح بكاءه ودموعه . لقد عبر الفنان هنا أروع تعبير عن حزن الفراق وأساه بين صديقين حميمين .

وفى بعض الأحيان قد يعبر الفنان عن عاطفة الحب التى تربط ما بين زوجين بشكل يمس شغاف القلب : ففى متحف اللوفر بباريس نستطيع أن نشاهد هذا التمثال الصغير المنحوت من الخشب ، والذى يمثل زوجين مصريين ، وهو يرجع غالبا إلى الأسرة الخامسة ، والتمثال يعبر بصفة خاصة عن أحاسيس الفنان ومشاعره أمام الموضوع الذى يتناوله . فها هى رأس الزوج تبدو وكأنها تنبض بالحياة : له وجه مستطيل الشكل ، وعينان واسعتان متقاربتان ، وفمه تبدو عليه شبه ابتسامة ساحرة، وأنفه مدبب مستطيل ، وذقنه ضخمة إلى حد ما . ها هى إذن صورة شخصية تنطق بالواقعية الرائعة . أما جسمه فقد شكل بكل عناية ودقة ، لكى يبين بوضوح التعارض ما بين منكبيه العريضين ، وضيق ردفيه ؛ وعن ساقيه فهى رشيقة وبادية العضلات . وبالنسبة لزوجته فإن تعبيرها يبدو أكثر رقة ونعومة ، وحقيقة أنها قد تراجعت قليلا إلى الخلف ، وهى واقفة بجواره ، ولكنها تلتصق به تماما ، وبذراعها اليسرى أحاطت ظهر رجلها ، واعتبارا أن قامتها تقل عنه طولا (وجهها يكاد يصل إلى ارتفاع كتفى زوجها)، فقد اضطرت أن تقف على أطراف أصابع قدميها . إن كل شىء هنا ، سواء الحركات أو الأوضاع ينطق بالحب والثقة ، بل إن التعبير نفسه يتألق بتلقائية مؤثرة للغاية ، فبالنظر إلى هذا التمثال - المجموعة لا نجد أى أثر للأوضاع أو الحركات الرسمية والنموذجية ، كما أن الانطباع الذى تتركه الحركة فى نفس المشاهد هو

انطباع قوى للغاية ، لدرجة أننا قد نعتقد أن هذا الذى نراه هو مشهد عفوى تلقائى ولا أثر فيه للإعداد أو التنسيق المصطنع .

ها نحن نلتقى ثانيا بهذا الانفعال من جانب الفنان أمام عاشقين شابين عابرين فى رحاب أحد البساتين المزهرة (نقوش بارزة فوق غطاء أحد الصناديق العاجية عثر عليه بمقبرة توت غنخ آمون – الشكل ٢٨) . فها هى الملكة فى أفخم زينتها وأناقتها ولكنها حديثة السن جدا (" عنخ إس إن آمون ") ، ولم يكن عمرها قد تعدى الثانية عشرة بعد، تقدم لزوجها الملك ("توت عنخ آمون "، فى حوالى الرابعة عشرة من عمره) باقة زهور كبيرة انتقتها ونسقتها بكل عناية ، تتكون من اللوتس والبردى ، وهما واقفان بإحدى البساتين الكثيفة النباتات . وأكثر ما يلفت الأنظار هنا هو جمال هذين الوجهين والجسدين اللذين لم يتعديا بعد سن الطفولة . ولا شك أن الفنان قد شعر بانفعال وإحساس قوى أمام هذه الحركة المفعمة بالحب والعاطفة الرقيقة من جانب هذين الكائنين اللذين ينوءان تحت ثقل مسئولية ضخمة بالرغم من حداثة سنهما ؛ خاصة أن ثورة دينية عارمة كانت قد بدأت تتفجر حولهما ، فى حين أن حدود إمبراطوريتهما العظمى المترامية الأطراف بإطار الشرق كله وقتئذ كانت تهددها أخطار جسيمة . ولقد توفى "توت عنخ آمون" ولم يكن قد ناهز الثمانية عشرة من عمره . وحتى فى نطاق الفن الرسمى الخاص بالملوك وشئونهم تستطيع المشاعر والأحاسيس أن تجد لها مكانا .

الانفعال المتعمق الجذور ، والجمال الإنسانى المشوب بالحزن والأسى : هكذا كانت سمات الإنسان الذى يجتاحه الشك والريبة . ولأول مرة عبر تاريخ حضارتهم فى أواخر الألف عام الثالثة قبل ميلاد المسيح ، فى إثر الثورة الاجتماعية التى فجرت عوامل الفوضى فى المملكة ، وقلبت المعايير الاجتماعية رأسًا على عقب طوال قرنين كاملين ، عرف المصريون مشاعر الحزن والألم على الأوضاع الإنسانية ، وأحسوا بالقلق والشك فيما يخبئه الغد . وعندئذ شاهد النور موضوع فنى جديد أى : "عازف القيثار الكفيف "، الذى يتغنى بالمأساة الإنسانية : عدم الاستقرار ، وافتقاد الأمن والأمان ، والخوف من المستقبل . ويبدو واضحا أن حالة العمى الذى أصاب «عازف القيثار» هو دليل على أن الإنسان قد فقد القدرة على تحديد اتجاهه فى هذا العالم

الذى أصبح يجهله تماما ، وهو لا يعرف إلى أين يقوده مصيره (شكل ٢٩) . فها هو قد رفع وجهه عاليا (وعمل الخط المنحنى بالقيثار على تحديد ودعم خط رقبته المشرئبة)، وبدا فى حالة استعطاف وابتهال أضفت عليها عيناه الكفيفتان الغائرتان المزيد من التجريد . بل وجعلتها أكثر تأثيرا ووقعا فى المشاعر . وبدت شفتاه المنفرجتان إلى حد ما وكأنهما تضيفان صرخة لوعة وتأسٍ ، وبالقطع إن هذا الوجه يمس شغاف القلوب مثله مثل العبارات التى يتغنى بها عازف القيثار ، وكأنه بمثابة تعليق أضيف إلى ما يتمتع به هذا المشهد من جمال أخاذ . لقد استطاع الإنسان قبل " إبيكور " بحوالى ألفى عام أن يجد حلا لما عرف بالـ Corpe diem .

« منذ قديم الأزل ، مازالت الأجيال تمضى إلى سبيلها ، ثم تأتى مكانها أجيال جديدة ، ويتجلى "رع" بنوره عند الفجر ، ثم يغرب أتوم بداخل " جبل الغرب " ، ويتناسل البشر ، وتحمل النساء ، ويلدن أطفالهن ، وكل أنف يستطيع أن يستنشق نسمات الهواء . ولكن عندما يصبح لون الأرض أبيض مرة أخرى فإن أبناءهم يتوفون ويوارون فى قبورهم . فلتجعل يومك سعيدا ، وتتمتع بعبير البخور والزيت العطرى فى أن واحد ، و ضع أكاليل اللوتس والزهور فوق صدرك فى حين تجلس أختك (زوجتك) الحبيبة إلى قلبك بجوارك ، ولتجعل الأغانى والرقصات تحيط بك ، وألق بالهموم وراء ظهرك ، ولا تفكر إلا فى البهجة والمرح ، حتى يجىء اليوم الذى ترقد فيه بمثواك الأخير حيث الهدوء التام ، بل وحيث لا يبدى ابنك الحبيب تذمره أو تأففه » . (أنشودة من أجل " نفر حتب " ، أواخر الأسرة الثانية عشرة) .

لا شك إذاً أن فن التصوير المصرى يحاول بشكل ما إعادة تشكيل الحقائق الطبيعية والعاطفية لدى الكائن البشرى .

كان المصريون القدماء يتأملون الطبيعة والبشر بشىء من الدعابة والتفكه ، وغالبا كان هذا التأمل يفعم بالبهجة والمرح . كان المصريون شعبا يتسم بالسماحة والبشاشة ، ولذا فلم تكن التفاصيل التصويرية اللطيفة السائدة لتفوتهم أبدا . وتعتبر تماثيلهم ونقوشهم البارزة ، ورسومهم الملونة كأوضح دليل على ذلك .

من خلال شكل مربع متكامل نستطيع أن نلاحظ أن تمثال القزم المدعو " سنب " بصحبة أفراد أسرته يدل على الاهتمام بتقديم تكوين يوحى بالمرح والبهجة من جانب الفنان الذى أبدع هذا التمثال المجموعة (الأسرة السادسة) . وهنا نرى " سنب " بخصائصه الجسدية الواضحة تمام الوضوح : إنه جالس فوق مقعد مكعب الشكل ، وقد ربع ساقيه القصيرتين فوق المقعد نفسه فى وضع الكاتب المصرى ، وبجواره جلست زوجته بقامتها العادية ، وقد استراحت قدماها فوق قاعدة التمثال ، وتحت القزم " سنب " على يمين الزوجة وقف طفلاهما الصغيران ، إنهما ولد وبنت وقد وقفا متجاورين ومتوازيين مع ساقى أمهما ، ويعمل التعارض الشديد فى الألوان (عاجى غامق ، وعاجى فاتح جدا) على إبراز السمة الفكاهية بهذا العمل الفنى .

وفى بعض الأحيان نرى أن مبادئ فن الرسم نفسها تحاول أن تقدم بعض التكوينات الفكاهية المرحة ، فقد رأينا من قبل أن الشجرة يمكن أن ترسم بشكل مقطعى . وفى إطار أحد الرسوم الملونة بمقبرة " خنوم حتب " ببنى حسن يشاهد بعض الخدم وهم يقومون بجمع ثمار التين ، وهو أمر واضح وظاهر بالنسبة لنا نحن المشاهدين فقط ، لأن الرسام جعل الشجرة تتسم بالشفافية : ولذا فنحن نرى بعض القردة الماكرة الصغيرة ، وقد اختبأت فى واقع الأمر ، بين أغصان الشجرة وأوراقها ، وهى تنقضُ على هذه الثمار وتلتهمها بأكملها ، ولكن الخدم المنكبين على عملية الجمع لا يستطيعون مطلقا رؤية هؤلاء القردة .

وتتجلى روح الفكاهة بأوضح مظاهرها لدى المصريين خاصة من خلال الرسوم الكاريكاتورية الساخرة فوق ما يسمى بالشقفة (شقفات من الفخار كان الرسامون يبدعون عليها بلمسات خاطفة وسريعة بعض الأشكال والمشاهد) أو فى العديد من الرسوم فوق أوراق البردى .

ويبين لنا موضوع " الحيوانات بمدرسة البشر " عن هذا الاتجاه بوضوح تام ؛ وعلى ما يبدو أن مثل هذه الفكرة كانت قد داعبت خيال الرسام المصرى منذ عصور سحيقة القدم . فمن خلال أحد النقوش البارزة فوق لوحة من حجر " الشست " عثر عليها فى هركنوبوليس (بمصر العليا) ، وترجع إلى عصور ما قبل التاريخ ، صوَّر

الرسام المصرى القديم أحد الثعالب وهو يعزف على آلة الفلوت ، ولكن يبدو واضحا أن هذا الموضوع قد تطور كثيرا فى عصر الرعامسة بصفة خاصة . وتبين لنا أحد الرسوم الملونة فوق ورق البردى خلال هذا العصر أسداً جالساً فوق مقعد ، وقد انهمك فى لعبة " الشطرنج " أمام غزالة جالسة أمامه فوق مقعد عليه وسادة صغيرة ، ويبدو أن "الشوط" كان حاميا للغاية ، ومن الواضح أن الأسد بنظراته الوهاجة المتقدة كان على وشك الفوز .

وفوق أحد الشقفات من الحجر الجيرى التى وجدت بدير المدينة ، يُرى قط مرقط اللون ، وهو يمشى على ساقيه الخلفيتين ، وقد توارى ذيله إلى حد ما خلفه ، إنه هنا يقوم بدور الراعى : فقد علق سلة على إحدى كتفيه ، وأمسك بعصا الراعى فى يده ، ويمثل فى هذه الحالة مهمة قيادة سرب من الأوز العاقل الرزين المنظم إلى الحقل (ويعمل ذلك بالقطع ، على إضفاء المزيد من الفكاهة والسخرية على هذه المشهد) ، وفى الصف الأول من طابور الأوز نرى أوزتين بيضاوين ، وأوزة رمادية اللون ، أما فى الصف الثانى فنشاهد أوزتين رماديتين وأوزة بيضاء اللون ، وعلى ما يبدو أن هذا القط الراعى ، كان قائدا محنكا وخبيرا .

وفى بعض الأحيان قد يتراءى الرسم الفكاهى فى هيئة " درس " يطيب إلى النفس . فمن خلال رسم آخر فوق ورق البردى تشاهد سيدة على شكل فأرة عظيمة القدر والمنزلة ، وهى تتجمل فى حجرتها ، وقد ارتدت هذا النمط من الثياب الطويلة الفضفاضة التى كانت سائدة "على الموضة " خلال عصر الأسرة التاسعة عشرة ، وقد أمسكت كأسا فى يدها . ووقفت إحدى الخادمات القطط وهى تنظم فى دقة متناهية خصلات شعر سيدتها الفأرة ، وخلفها نستطيع أن نشاهد قطة شابة ، لاشك أنها مرضعة الطفل الفأر الصغير وهى تهدهد بين قوائمها وليد هذه السيدة الفأرة الرفيعة الشأن . وحقيقة أن الفكاهة والدعابة واضحة للعيان تماما فى هذا المشهد الساخر ، ولكننا بدون شك نجد أنفسنا هنا فى عالم الحكم والمواعظ ، والدرس يبدو واضحا ولا يخفى على المشاهد : عادة يكون الأسياد مجرد فريسة بين أيدى خدمهم الذين يقومون بالعناية بهم وخدمتهم ورعايتهم ، من أجل أن يلتهموهم فى نهاية الأمر . حقيقة أن الحكماء الفرنسيين أمثال " فيدر " ، و " إيسوب " ، و " لافانتين " قد ساروا

على هذا الدرب ، ولكن من قبلهم بزمن بعيد جدا كان المصريون ، بواسطة رسم بسيط للغاية مفعم بالحكمة والمنطق حيث تراعى الدقة فى كافة التفاصيل - يعرفون كيف يقدمون درسا من دروس الحياة .

وقد يتم التعبير عن المشاعر والأحاسيس بواسطة اختيار الألوان الأخاذة المبهرة التى تبدو بها الصور والأشكال .

التعبير بالألوان

فى بلد يبدو فيه الضوء ساطعا براقا ، اعتبرت الألوان من العناصر الهامة فى إطار الفن حيث تقوم بأدوار مختلفة ومتباينة . ففى مصر ، خاصة فى مجال الإنشاء المعمارى والطقسى العقائدى كان للألوان استعمالا وقيمة رمزية خاصة . ومن المبادئ التى اتبعت خاصة فى عصر الملوك الرعامسة فى المجال المعمارى محاولة الجمع ما بين مختلف الأحجار مع مراعاة هذه القيمة: فيعمل ذلك على خلق نوع من الثراء اللونى الفعلى . لقد أقام "رمسيس "الثانى معبدا فى " أبيدوس " (بجوار المعبد الكبير الخاص بسيتى الأول) ، وكرسه من أجل " الكا " الخاصة به : إنه معبد أوزيرى من الرخام الأبيض النقى فوق قاعدة من الصوان الأصفر اللون ، وسقفه من الجرانيت الوردى تجاوره مقصورتان من الحجر الجيرى الأبيض لكل من إيزيس وحورس . وكان هذا المعبد يتضمن تماثيل من الجرانيت الأسود اللون ، وقد شيد صرحه من الحجر الجيرى الأبيض ، وركائز أبوابه من الجرانيت الوردى . وقبل الرعامسة كان الملوك الذين يحملون اسم "تحتمس" يضفون التألق والتلألؤ على منشآتهم المعمارية بمختلف الأحجار المتباينة الألوان النفيسة القيمة . فالذى نراه اليوم فى معبد الكرنك الذى شيده هؤلاء الملوك ليس سوى البقايا الباقية من الصروح والمنشآت الغابرة ، التى كانت تتألق وتتلألأ بكل بريق ما طعمت به من ذهب ، وانعكاسات الفضة ، والنحاس والبرونز ، والإشعاعات الباهرة الملونة التى تعكسها الأحجار الكريمة التى تغطى الصروح ، والأعمدة ، والمقاصير ، والأدوات المقدسة . لقد كان كل ذلك بمثابة تلخيص براق للعالم المصرى ، وضمان للحياة من أجل بيوت الآلهة .

وفى نطاق الطقوس الدينية اليومية كانت الألوان تؤدى دورا مهماً للغاية . فعندما كان القائم بالشعائر يقوم فجر كل صباح بإلباس التمثال الإلهى ملابسه ، كان يدثره بقماش أبيض ، وأخضر وأحمر اللون ، وجميعها ألوان رمزية بدون أدنى شك : فالأبيض هو لون الضوء الشمسى ، أما الأخضر فهو لون المزروعات التى لا يجب أن تتوقف حياتها أبداً وحياة أوزيريس ، الإله الذى بعث إلى الوجود مرة أخرى ، وعن الأحمر فهو لون الدماء عنصر الحياة الأساسى .

وفى نطاق فن النحت أو فن الرسم تقوم الألوان بأدوار مختلفة ومتباينة ، فهى تستطيع أن تؤكد أى واقع فيزيائى كما شاهدنا من قبل بالنسبة لتماثيل " رع حتب " و " نفرت " - وكما رأينا آنفا فإن الاستعمال المنتظم للألوان المتدرجة قد يدعم بصريا من فكرة الإحلال لبعض الأشكال .

وفى هذا الصدد نجد " سيزان " الفنان الفرنسى الكبير يقول : « يستطيع الشكل أن يعبر عن أقوى تعبيراته عندما تكون الألوان فى أوج اكتمالها » . وفى بعض الأحيان فى نطاق الفن المصرى عندما يضفى لون غير واقعى على شكل إنسانى أو حيوانى يكون الغرض من ورائه التعبير عن انطباع ما ، وعن إحساس ما . وها نحن الآن قد اقتربنا من الفكرة التأثيرية : « فلنحاول مرة أخرى أن نحلل بعض لوحات الرسام الكبير " جوجان " ، وعندئذ سوف نجد أنفسنا ملزمين بالإقرار بأن : بعض ثمار الموز الحمراء اللون ، والأشجار ذات اللون الأصفر ، والمراعى البنفسجية اللون ليست صورا واقعية ، ولا حتى منقولة ، بل هى فكرة شاملة قد تكون صائبة فهى تحقق التوازن الإنسانى بواسطة صواب التناسب بين الألوان والأشكال » .

ويلاحظ فى نطاق مصر القديمة أن اللون الوردى الذى استعمل خاصة بداية من الأسرة الثامنة عشرة ، كان يجد استحسانا خاصا ، فقد استعان به الفنانون وقتئذ فى تلوين أجساد النساء ذات البشرة الرقيقة ، وكذلك فى تلوين الأجنحة الشفافة التى تتميز بها الفراشات . وفى مقبرة "ثانونى" (كاتب بالجيش خلال حكم "تحتمس" الثالث) بطيبة عثر على رسم ملون يمثل جوادا وردىّ اللون ذا معرفة حمراء اللون وقد بدا فى أوج انطلاقه وتوقده (الشكل ٣٠) : فهـا هما أذناه منتصبتان ، وفمه منفرج إلى

حد ما ، وكأنه على وشك الصهيل ، وربما نستطيع أن نحس بنفاد صبره ورغبته فى أن يربط بالمركبة الحربية لكى ينطلق إلى ساحة القتال . يلاحظ هنا أن كافة التفاصيل قد حـددت بخط أسود بمثابة " إطار " ، كما تعمل كل من النظرات المتوقدة حماسا ، وفتحتى الأنف اللتين ازداد مدى اتساعهما ، وانحناءة الصدر الواضحة تماما – على خلق الشعور بالتوثب والرغبة فى الانطلاق . ويبدو واضحًا أن الصور المرسومة قد لا تكون دائما بمثابة انعكاس حقيقى للواقع الفعلى كما هى الحال بالنسبة لتلك النقوش البارزة التى أشرنا إليها آنفا ، بل هى تعبر بواسطة بعض اللمسات السريعة الخاطفة، والألوان غير الدارجة أو تقليدية عن واقع وجدانى أو عاطفى . ويلاحظ من خلال هذا الرسم أيضا : أن اللون الوردى الصريح الذى لونت به رأس الجواد وجسمه يتألق بكل وضوح أمام الخلفية الزرقاء اللون ، ويعطى ذلك المزيد من اللاواقعية على هذا المنظر . ومن المعروف أن الجواد كان يسمى " بالجميل " عن جدارة فعلية ، بل ويلقى استحسانا وشغفا كبيرا من جانب المصريين القدماء . إذن فليس من المستغرب أبدا انبثاقا من هـذا الانعكـاس الوجدانى أن يضـفى عليـه مثـل هذا اللون الرقيق النادر وغير المألوف وقتئذ .

والأكثر تأثيرا على المشاعر هو هذا اللون الوردى الهادئ الذى لونت به تلك الغزالة الصغيرة التى كانت على وشك أن تقدم كأضحية ، كما شاهدنا من خلال أحد الرسوم بمقبرة "أمنمحات" بطيبة . لقد كان لونها الوردى الباهت يتعارض مع بعض الألوان الأخرى الأكثر حدة وعنفا (اللون العاجى الذى لون به جسم الرجل الذى يتقدم هذا المنظر ، وكذلك اللون الأخضر الغامق للفاكهة المقدمة كقرابين) ، ويكاد يتراءى على الخلفية الجدارية ذات اللون الرمادى المائل إلى الزرقة . ومن الواضح أن منظر هذه الغزالة الصغيرة كان يوحى بالصبا والرقة ، ويتعارض مع مظهر البشر المتصلب المتجمد ، وهم يقودونها بلا رحمة أو شفقة إلى الموت الذى ينتظرها . ويتبيّن أن اللون الوردى خاصة يعبر عن مشاعر الإشفاق والتأثر التى تعتمل بداخل الرسام أمام هذا المنظر ، وبالتالى فهو ينقل إلينا مشاعره هذه بواسطة هذا اللون المعبر .

وبداخل نفس مقبرة المدعو " ثانونى " هذا يثير انتباهنا وتأثرنا منظر لثور ملون بالأحمر الفاقع ذى عين متوهجة متقدة ، وقرنين لونهما أزرق قوى بينهما خصلة كثيفة

من الوبر الأسود (الشكل ٣١) . ولا شك أن التأثير يبدو مدهشا ومبهرا للغاية أمام الخلفية الجدارية اللازوردية اللون ، فقد أراد الفنان هنا أن يعبر عن الانطباع بقوة وعنف هذا الحيوان من خلال استعماله للألوان ، وبالقطع هى ألوان غير واقعية أيضا ، ولكنها مصدمة وقوية التأثير .

ولعلنا نلاحظ إذن أن الفنانين فى كل بلدان العالم بكل ما يعتمل فى نفوسهم من اهتمام بالتعبير الشامل يلتقون عبر مسافة زمنية لا يقل مداها عن خمسة آلاف عام .

ها هى إذن السمات العامة الأساسية والدائمة فى إطار الفن المصرى ، إنها تنبثق من أعمق أعماق مشاعر الرسامين والنحاتين الباحثين دائما عن الجمال ، والتناسق ، والحقيقة . هؤلاء الذين يحاولون نقل انطباع ما يشعرون به ، الباحثون دائماً وأبدا عن الأبدية والخالق " المطلق " . إن الفن المصرى هو فن " ينبع " من العقل ومن الحواس على حد سواء ، بل هو فن " وسيط للخلود الأبدى " .

ولكن بخلاف العناصر الأساسية الكبرى نجد أن كل فن يتطور ويتغير من خلال مواضيعه وأساليبه . وبذا ففى الجزء الثانى من هذا الكتاب سوف نعالج العلاقات القائمة بين الفن والتاريخ ، أى : السمات الأساسية لكل عصر من العصور تحت مؤثرات بعض الأحداث ، والظهور التدريجى لمدارس فنية جديدة ، والعلاقات بين الفن الرسمى والفن الخاص ، ووجود بعض الشخصيات الفنية المتميزة . وكذلك نقوم بدراسة العلاقات بين الفن والدين ، وأيضا نبحث فى موضوع المكانة التى يحتلها الفنان والصانع الحرفى فى نطاق المجتمع .

ولكن قبل كل ذلك علينا أن ندرس الوسائل والسبل التى كان يتبعها الفنانون المصريون : التقنيات المتبعة ، والأدوات المستعملة .

الفصل الخامس

تقنيات ومهارة عمل النحات

مهما تنوعت وتباينت إبداعات النحات وأعماله الفنية فإنها قطعا كانت تتطلب بعض التقنيات المحددة التى تطورت بشكل واضح فى نطاق الفن المصرى منذ بدايته .

كيفية عمل التمثال

لقد قدم لنا المصريون بأنفسهم العناصر اللازمة التى تتيح لنا تبين مقدرتهم وكفاءتهم ، وتسمح بالتعرف على الخطوات التدريجية لعمل النحات ، فمن ناحية نجد أن النقوش البارزة بمصاطب " منف " ، والرسوم الملونة بمقابر " طيبة " قد وصفت وبينت مختلف الخطوات التى يقوم بها النحات فى شتى مراحل " خلق " إبداعه الفنى، وقد قدمت فى أغلب الأحيان من خلال تسلسل منطقى واضح ، ومن ناحية أخرى ، عملت بعض التماثيل غير المكتملة التى عثر عليها على تقديم مصدر قيم للمعلومات الخاصة بالتقنيات المتبعة فى هذا الصدد . وبالإضافة إلى ذلك فقد اكتشفت بعض "ورش" (أتيليه) النحاتين ، وهى تضم بين جنباتها الكثير من التماثيل فى مختلف مراحل تكوينها . وهكذا فقد عثر " ريزنر " عالم الآثار فى منتصف هذا القرن على " أتيليه " فنى يقع ضمن المجموعة الجنازية الخاصة بالملك " منكاورع " (الأسرة الرابعة) . وبدت هذه " الورشة " مليئة بالتماثيل : البعض منها فى بداية تكوينه ، والبعض الآخر على وشك أن يتم ، بل إن عددا كبيرا منها فى بداية تكوينه تقريبا . وهناك " أتيليه " آخر أكثر حداثة (الأسرة الثامنة عشرة ، العام ١٣٥٦ ق . م) اكتشف فى " تل العمارنة " ، وهو خاص بالنحات "تحتمس" . وقطعا إننا إذا حاولنا

تحليل ودراسة مختلف " لحظات العمل الفنى " فإننا سنتمكن من إعادة الخطوات المتعاقبة التى يقوم بها الفنان فى هذا المجال .

كبداية ، يلاحظ أن الإبداع الفنى كان يتم من خلال قطعة واحدة من الحجر تم اقتطاعها من الصخور، بحيث تتطابق إلى حد ما بالمقاييس التى سوف يصنع بها التمثال . بعد ذلك يقوم أحد الرسامين ، بواسطة ريشة مصنوعة من بعض فروع الزهور، برسم حدود التمثال الأساسية بالحبر الأحمر على تلك الكتلة الحجرية . وبالاستعانة بقطعة حجر أكثر صلابة مثبتة فيما بين جزئين من الخشب يتم تخطيط أولى بواسطة الدق . وكان الفنان يقوم بهذا الدق لفترات مديدة وبكل عناية واهتمام وبمنتهى الصبر حتى يبدأ الشكل الذى رسم مسبقا يتجلى تدريجيا وتتضح معالمه . وهكذا ينتهى تهذيب وإعداد العمل الفنى إلى حد ما ، وعندئذ كانت تبدأ عملية الصقل والتلميع الأولى التى كانت تؤدى بواسطة قطعة حجرية كبيرة وبعض العجائن الكاشطة المكونة أساسا من مسحوق الحجر الصوان . بعد ذلك وبواسطة منشار مشرشر الحافة من النحاس مثبت بيد خشبية ، يزال الجزء الزائد من الكتلة الحجرية الأصلية الذى يقع خارج الشكل المحدد باللون الأحمر . وهكذا يبدو الشكل المطلوب واضحا وجليا ، ولقد لاحظنا بعض آثار المنشار التى مازالت ظاهرة على عدد من التماثيل غير مكتملة خاصة بالملك " منكاورع " . بعدئذ يقوم الفنان مرة أخرى بصقل وجلى هذه القطوعات بواسطة أحد العجائن الكاشطة ؛ لأن استعمال النحاس فقط لم يكن يؤثر فى الحجر الصلب ، ويعتقد عالم الآثار " السير فلندرز بيترى " بعد دراسته لعدد من الأدوات فى هذا المجال ، أن المصريين القدماء كانوا حقيقة يستعينون فى معظم الأحيان بالمساحيق الكاشطة ، ولكنهم كانوا يلجأون أيضا إلى استعمال الأحجار الصلبة المدببة الشكل ، ولكن هناك عالم آثار آخر هو " بيل دى موت " يرى أن النحاتين المصريين كانوا يعتمدون خاصة على المناشير البرونزية المثبت بها حواف من حجر المسن . ولكن فى حالة صنع التماثيل من الخشب أو من الحجر الجيرى كان العمل يبدو أكثر يسرا وسهولة ، وعندئذ لم تكن الضرورة تستدعى استعمال العجائن الكاشطة .

بعد ذلك كان الفنان يقوم بتحديد التفاصيل : فمن أجل إزالة بعض قطع الحجارة بأماكن محددة خاصة ما بين الساقين ، كان النحات يستعين بأنبوبة مجوفة مصنوعة

من النحاس يعمل على تدويرها بين أصابعه ؛ وبعدئذ ، يبدأ فى ثقب أماكن الأذنين وفتحتى الأنف ، ويحدد ركنى الشفتين بواسطة نصل رفيع مدبب يشبه البريمة ، أو بمثقاب من حجر الصوان . ثم يقوم النحات بعملية صقل وجلى أخيرة ، لإضفاء السمة الشخصية على هذا الإبداع ، مع التحديد النهائى لشكل الوجه والجسم ، وكان هذا العمل بصفة خاصة يتطلب من الفنان كل مهارته وإحساسه الوجدانى بالخطوط والأحجام .

وبعد انتهاء هذه المراحل جميعا ، يصبح التمثال بين يدى الكتبة الذين يقومون بتدوين بعض الكتابات ، وهى تتضمن : اسم الشخصية التى يجسدها التمثال ، وأبويه ، وربما كانت تتضمن أيضا بعض الصلوات والابتهالات الدينية ، أو الإشارة إلى العديد من الهدايا والقرابين ، وعند انتهاء الكتبة من مهمتهم هذه يبدأ الفنان بكل دقة وتحديد بجز العلامات الهيروغليفية التى سطروها . وفى نهاية الأمر ، يضفى الفنانون على هذا الجسد الذى " خلق " لتوه ألوان البشر الأحياء ، وهكذا يكتسب هذا العمل الفنى شخصيته الأبدية .

من الواضح إذن أن عملية إبداع تمثال ما تتم بشكل جماعى ، ولا يحدد من خلالها أسماء معينة ، وحقيقة أن النحاتين كانوا يختلفون ويتباينون فى مدى مهارتهم وكفاءتهم ، فالأعمال تتنوع وتتعدد وفقا للعمل الذى يتم بمختلف الورش " أتيليه " . فربما تبدو بعض الأعمال الفنية غير جديرة تماما بالإعجاب والاستحسان ، ولكن لاشك أن هناك البعض الآخر الذى يبين عن مقدرة إبداعية تشكيلية أو عن اهتمام جمالى رفيع المستوى من جانب النحات . وفى هذا الصدد تجدر الإشارة إلى تمثال " خفرع والصقر " ، القائم حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة (شكل ١٤) ، أو التمثال النصفى الذى يمثل وجه السيدة " سنوى " الجميل الفاتن (شكل ١٦) .

ولقد حاول عالم الآثار " ريزنر " أن يميز ما بين مصادر التماثيل التى عثر عليها فى منف وفقا لأساليب صنع كل منها ؛ ولذلك عمل على إرجاعها إلى مدرستين مختلفتين عن بعضهما بعضا . ولكن على ما يبدو أن ذلك كان صعبا أو مستحيلا ، ويتطلب جهدا مضنيا . وسواء كانت هذه الإبداعات جميلة أو غير مكتملة فإنها لم تحمل أبدا " توقيع " فنان واحد ، فهى بمثابة ثمار عمل وجهد وتعاون بين " فئات

حرفية " مختلفة تساهم جميعها معا من أجل تقديم إبداع نابض بالحياة ، ومفعم بالأبدية والخلود . ولكن ربما لا نستطيع أن نتصور فى عالمنا هذا الذى سادت فيه الآلة وتربعت (فعملت على إعاقة انطلاق المشاعر والأحاسيس ، وألغت كل تفاعل وجدانى)، وحولت الحياة إلى سباق محموم ، هذه المحاولات الحثيثة ، الصبورة ، المتأنية ، الممتعة، فى معالجة المادة ، والتى أثمرت كل هذه التماثيل الضخمة العملاقة ، وهذه الوجوه البديعة الرائعة دليل الوجود والأبدية .

فن النقوش البارزة

تعتبر النقوش البارزة من أهم عناصر فن النحت المصرى ، وأساسا يبدو هذا الفن جداريا بصفة خاصة ، بخلاف النقوش البارزة الآشورية واليونانية ، التى تتمثل فى هيئة تابلوهات منقوشة ومتفرقة فى بعض جنبات الصروح والمنشآت (القصور الآشورية ، والمعابد اليونانية) . ولكن فى مصر ، وفى نطاق المعابد نجد أن الجدران ، والأسقف ، والأعمدة قد غطيت بأكملها بتلك الأشكال المنحوتة فى أحجارها . أما بداخل المقاصير الجنائزية الملحقة بالمقابر ، وبعد أن حل المعمار الحجرى مكان البناء بقوالب الطوب اللبن أصبحت الجدران تتخذ كدعامة مترامية الأطراف لتلك الأشكال المنحوتة عليها ، والتى كانت تلون بعد ذلك . ومازلنا حتى يومنا هذا نشاهد النقوش البارزة فوق بعض اللوحات ، وقواعد التماثيل ، والصناديق الفخمة. لقد كان كل شىء وقتئذ قابلاً للتصوير بالنقوش البارزة فى كافة العصور والأجيال ، وفى أغلب الأحيان تبدو النقوش البارزة متعددة الألوان ، وبالتالى تكون أكثر قربا من الواقع الملموس فى إطار الحياة الدنيوية : خاصة أن كل صورة تستوعب هذه الحياة فى داخلها .

ومن أجل الإعداد لعمل بعض النقوش البارزة يستلزم الأمر كبداية صقل الجدار وجليه تماما ، كما يتحتم أيضا سد ما قد يشوبه من ثقوب بواسطة بعض الجص . أما عن الخطوة التالية فى هذا الصدد فهى تبدو متشابهة سواء بالنسبة للنقوش البارزة أو فن الرسم ، وهنا يبدأ الفنان فى رسم خطوط أفقية من أجل الفصل ما بين الجداول وبعضها بعضا ، وبداخلها يقوم بتسطير تقسيم تربيعى وفقا لمعايير نسبية تقليدية

وسائدة ؛ لكى يسمح بتحديد كل عنصر من العناصر فى مكانه المخصص . وعادة ، كان يتم تخطيط مثل هذه الشبكة بواسطة حبل مبلل باللون الأحمر ، وفوق هذا " الكانفاه " - إذا سمح التعبير بذلك - كان الفنان يستطيع بكل سهولة رسم ما يريده من أشخاص . وهكذا وبعد أن أعد الجدار بهذه الكيفية أصبح فى مقدور الفنان أن ينقل فوقه بالحبر الشكل الذى كان قد رسمه من قبل فوق ورق البردى . إذن فها نحن نرى أن النقوش البارزة تتبع أساسًا فن الرسم . وبعدئذ يقوم المختصون بالعمل بواسطة المقصات (وهى مقصات حجرية ، أو من النحاس) بأداء نفس عملية " الخلق " أى حفر الحجر حول الأشكال التى تم رسمها فوق الجدار ، وهم يحددون كافة تقاسيم الجسم وأجزائه كما تبدو تماما بالرسم . وكان من الممكن أداء هذا العمل وفقا لتقنيتين محددتين : فى حالة النقوش البارزة " الفعلية " فإن الفنان يقوم بحفر خلفية اللوحة بحيث تبرز الأشكال المتضمنة بالمشهد فى مستوى أعلى منها، ثم بعد ذلك يتمم تفاصيلها الدقيقة بلمسات خفيفة ؛ لتوضيح معالمها . أما إذا لجأ إلى أسلوب " النقوش البارزة من خلال " التجويف " " Le relief dans le creux " ، فهو يحفر الأشكال بأعماق متباينة وبعد ذلك يقوم بنحت تفاصيلها . وعلى ما يعتقد أن اختيار أحد هذين الأسلوبين لا يرجع إلى مجرد الذوق الشخصى ، ولكنه بالأحرى يتطابق بقاعدة منطقية للغاية : فى أغلب الأحيان نجد أن الجدران الخارجية للمنشآت والنصب يتم نقشها بأسلوب "النقوش البارزة من خلال التجويف" "Le relief dans le creux " ؛ لأن الأشكال المحفورة تبدو فى هذه الحال أكثر وضوحا ، ويسهل تبينها من خلال الضوء الطبيعى الباهر الذى تتمتع به مصر ، ولكن بعكس ذلك نرى أن النقوش البارزة " الفعلية " هى غالبا التى تزين الجدران الداخلية للمنشآت والنصب .

وفى نهاية الأمر ، ومثلها مثل التمثال كانت النقوش البارزة تسلم إلى الكتبة الذين يرسمون عليها بعض الكتابات ثم يتولى أمرها من بعدهم النحاتون . وفى النهاية ، يقوم الرسامون بإنعاشها بالألوان التى تضفى عليها الحيوية والحياة .

مهنة الرسم

كانت إبداعات الرسام تتجلى فى كافة أنحاء مصر : فوق المنشآت المعمارية الضخمة ، والتماثيل ، والنقوش البارزة ، أما عن الرسم البحت بكل معنى الكلمة فقد نما وتطور خاصة بداية من الأسرة الحادية عشرة ، أى حوالى عام ٢٠٠٠ ق . م . وفى هذا المجال أيضا ، مثلما يتبين فى فن النحت ، نجد أن عدم اكتمال بعض الإبداعات يساعدنا على تفهم مختلف مراحل العمل الفنى ، وتعتبر مقابر "طيبة" خلال الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة بمثابة أهم مصادر معلوماتنا فى هذا المجال .

ويبدأ العمل فى هذا الصدد عادة بتجهيز الجدار لإتمام الرسم ، وتتباين الدعامات الجدارية التى يجرى فوقها الرسم تباينا واضحا ، فقد يتم الرسم مباشرة فوق الجدران إذا كانت الصخور التى حفرت المقبرة بداخلها تسمح بذلك ، أو فوق طبقة من الجص ؛ وأيضا من الطين الممزوج بالقش .

ففى الحالة الأولى أى عند الرسم مباشرة فوق الحجر ، تبدأ عملية صقل وجلى الجدار بكل دقة وعناية ، ثم تسد الثقوب المحتملة ببعض الجص ، ويقوم الرسام بعدئذ بالبدء مباشرة فى عملية الرسم ، وجدير بالذكر أن هذه التقنية قد اتبعت خاصة بداخل مقبرتين من مقابر طيبة : مقبرة " أوسرحات " (رقم ٥٦) ، ومقبرة "رعموزا" (رقم٥٥) .

ولكن بالنسبة لمعظم المقابر التى اكتشفت فى طيبة ، والتى ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة ، يلاحظ أن الجص وليس الحجر مباشرة هو الدعامة ، ففى بداية الأمر كان الفنان يغطى الجدار بطبقة أولى من الطين أو الصلصال ، ثم يضفى عليها المزيد من القوام والصلابة بمزجها ببعض القش المفتت ، وبعد أن يبسط هذا الخليط جيدا فوق الجدار يتم تغطيته بطبقة من الملاط الصافى أو من الجص ، وهكذا يصبح السطح أملس إلى حد ما . وعلى ما يبدو أن الفنان خلال الأسرة التاسعة عشرة كان يكتفى

فى أغلب الأحيان بتغطية الجدار بطبقة من الطين الممزوج بالقش ثم يليها بطبقة من اللون الأبيض أو الأصفر ثم يبدأ مباشرة فى رسم المناظر المطلوبة . وعادة تكون هذه المناظر قد رسمت مسبقا فوق ورق البردى . وكما هى الحال بالنسبة للنقوش البارزة كان الفنان يستعين هنا أيضا ببعض الحبال لتحديد الخطوط الأفقية بالجدار .

وتسمى هذه التقنية التى يستعين بها الرسام المصرى : "الرسم بالألوان المائية" . وكان الفنان يجد المادة الملونة في إطار الطبيعة نفسها (بمصر والبلدان التابعة لها) ، ويقوم بطحنها فى هيئة مسحوق ، ثم يذيبها فى بعض المياه المضاف إليها شىء من الجيلاتين ، أو الصمغ القوى ، أو صمغ الأكاسيا من أجل سهولة التصاقها باالجدران ، وبعد ذلك يتم حفظها فى هيئة كتل صغيرة يمكن تفتيتها . والألوان الأساسية هى : العاجى الأحمر ، والعاجى الأصفر . والعاجى الأحمر هو أوكسيد الحديد الطبيعى ، أما العاجى الأصفر فهو أوكسيد الحديد هذا نفسه ، ولكن بعد أن يمر بعملية تمويه . وعادة تتباين درجة قوة اللون تبعا لدرجة المزج بالسوائل ، ولقد توافرت جميع هذه المواد بشكل ملحوظ فى أنحاء مصر ، وعادة كان اللون الأبيض يتخذ من مادة الجير ، أما الأسود فكان يستمد من رواسب الأدخنة السوداء ، وللحصول على اللون الأزرق كان الرسامون فى أغلب الأحيان يستعينون بأحد مشتقات النحاس ، وهو الأزوريت الذى كان يتم طحنه ، وفى بعض الأحوال كانوا يمزجون كربونات الكالسيوم ، ورمل الصوان وكربونات النحاس ، والنترون بعد تسخينها ثم تحويلها إلى مسحوق . وبالنسبة للون الأخضر كانوا يحصلون عليه من بعض مشتقات النحاس : بصفة خاصة كربونات النحاس ، وأحيانا لصاق الذهب ، وكان من السهل العثور على كل مشتقات النحاس هذه فى مصر وفى سيناء أيضا . وكان الرسامون يحصلون على بعض الألوان الأخرى من خلال مزج تلك الألوان البسيطة : فاللون الأسود والأحمر يمكن بعد مزجهما أن ينتجا لونا داكنا (أسمر)، والرمادى : هو نتاج امتزاج الأسود مع الأبيض ، أما اللون الوردى فيتم الحصول عليه بخلط الأبيض مع اللون الأحمر العاجى .

وفى بعض الأحيان ، عندما ينتهى رسم الجدار بأكمله كان بعض الرسامين - خاصة خلال الأسرة الثامنة عشرة - يحاولون وقايته بطريقة الدهان الشفاف ينى" وربما كان يصنع من مادة الراتنج . وأهم ما كان الفنانون يحرصون على

حمايته ووقايته فى رسومهم هذه هو اللونان الأحمر والأصفر ، أى اللونين الأساسيين بجسم الإنسان ، ولكن يبدو أن هذه الطبقة الشفافة قد اصفر أو اغمق لونها مع مرور الزمن ، وخلاف ذلك فإنها عندما تتشقق كانت تعمل على تلاشى ومحو بعض أجزاء من الألوان ، وبالتالى فإن الطبقة الرقيقة المكونة من الجص المستعملة كدعامة للرسم سرعان ما تتفتت . ولا شك إذاً أن محاولة الحماية والحفاظ على الأعمال الفنية المرسومة لا تعتبر من الأمور السهلة مطلقا ، بل هى من أصعب المعضلات ، ولقد تبنى هذه المسئولية " مركز ترميم وصيانة الآثار المصرية " .

وكانت أدوات الرسام تتسم بالبساطة المتناهية ، وتتكون من بعض الأقلام ، وهى بمثابة ريش للرسم مصنوعة من البوص ذات حافة تم تليينها لا تختلف كثيرا عن تلك التى كان يستخدمها الكاتب المصرى من أجل رسم التخطيط وتحديد الحواف . وتتضمن أدواته أيضا بعض الفرش لغرض بسط الألوان ، وتصنع من أضلاع الريش التى تتم هرس أحد طرفيها حتى تنفصل أليافها وتكون شعيرات مستطيلة ، ولقد عثر على مجموعة من الفرش مازالت تحمل آثار الألوان . ومن أجل كل لون من الألوان كان الرسام يخصص فرشاة بعينها ، وكان هذا الفنان يستعين أيضا بوعاء خاص ملىء بالمياه ، بالإضافة إلى بعض قشور الأصداف أو الشقفات من أجل تحضير الألوان .

لاريب إذاً أن النقوش البارزة والرسوم الملونة تنبع من مصدر مشترك : الرسم . إنهما الاثنان يتبعان سبلاً تكاد تكون متطابقة ، ولذا فنحن نستطيع أن نشير إليهما بهذه العبارة العامة ، أى : التعبير الجرافيك Graphique (فنون تخطيطية) ، وهذا التعبير نفسه يمكن أن يتطابق أيضا على أسلوب تخطيط علامات الكتابة .

فها نحن إذاً أمام عالم ملىء بالصور المنطقية الواضحة الجلية تفصح عن الحساسية المرهفة ، والمهارة الفائقة لدى الفنانين المصريين ، سواء النحاتين أو الرسامين . وبفضل هذا الفن العقلانى ، وهذا الفن الجمالى المتميز استطاعت مصر القديمة برغم الزمن السحيق وآلاف السنين أن تبقى خالدة على الدوام ، فهكذا أرادها فنانوها القدماء .

الجزء الثانى

الفن دليل مميز لأشكال الحياة

الفصل الأول

الفن والتاريخ

إن الفن المصرى القديم يعبر قطعا عن مختلف المشاعر والأحاسيس الفنية الجماعية العامة ، بل هو أيضا ثمرة انفعال ورد فعل من جانب الفنان وفقا لتباين الحقبات التاريخية . ولا شك أن ردود الأفعال الفنية هذه تخضع أيضا لمختلف أحداث التاريخ ، ولضرورات الأزمنة المتباينة .

نشأة الفن المصرى

إن الفن ، أو بالأحرى الرغبة فى بلورة أو خلق مختلف الصور والأشكال ، قد انبثق فى مصر إبان العصر الحجرى الحديث (أى فى حوالى ٥٥٠٠ ق.م) ، أو فى هذه الفترة التى اجتاحت خلالها أراضى مصر مظاهر القحط والجفاف ، وحيث تحولت السهول وقتئذ إلى ما يشبه الصحارى القاحلة ، وأصبح وادى النيل هو وحده المكان الملائم للحياه بالرغم من أنه كان منذ فترة ما غير مناسب تماما للحياة الحضرية ؛ لما يغمره من مياه دافقة . وهكذا استطاع صيادو الهضاب الغابرة والرعاة وصائدو الأسماك أن يستقروا بالأراضى التى أصبحت صالحة للزراعة ، الواقعة خاصة على ضفتى النهر . وتمكنوا بالإضافة إلى ذلك من السيطرة على زمام مياه الفيضان ، فعملوا بذلك على خلق زراعة مزدهرة ومتطورة ، ورويداً رويدا تكونت القرى وظهر إلى الوجود نمط من الحياة الاجتماعية فانبثقت منها فى الوقت نفسه ضرورة السرد والوصف من خلال التصوير والتشكيل لكل الأحداث التى تمر بتلك العشائر ولكافة عناصر حياتها العامة .

ومنذ فجر التاريخ كان سكان هذا الوادى يجيدون نحت مختلف الأدوات من حجر الصوان ، ويشكلون بعض الأوانى من المواد الصلبة مثل : البازلت والديوريت . ومنذ عصور تليدة عرف الفخرانيون المصريون كيف يطوعون أصعب المواد مراسا ومقاومة ، وخلال الأزمنة الموغلة فى القدم أيضا تمكن الرسامون من استعمال الألوان العاجية ، والزرقاء ، والخضراء التى كانوا يستخلصونها من بعض المعادن النحاسية ، وكذلك استعانوا باللون الأسود المستمد من الرماد والأدخنة .

وإذا رجعنا قليلا إلى عصر ما قبل التاريخ ، سوف نجد ، على سبيل المثال : بعض الأشكال المنحوتة بالصخر التى لا تختلف كثيراً عن نمط فن الرسم على جدران الكهوف فى الأزمنة السحيقة القدم بالصحارى . وتمثل تلك الأشكال على سبيل المثال مناظر لبعض السفن والحيوانات الدارجة فى مثل تلك المناطق : الزراف ، والنعام ، والغزلان ، والظباء ، وأفراس النهر ، والأسود ، وربما قد نجد أنها تفتقر إلى المهارة والدقة الفنية المطلوبة ؛ حيث يلاحظ أن خطوطها تتراءى شبة هندسية . هذه "البيئة" تطالعنا أيضا من خلال مختلف الرسوم الملونة على جوانب الأوانى والكؤوس ، وقد زخرفت أيضا ببعض الأشكال الهندسية البحتة : مثل التعرجات والمثلثات . فعلى ما يبدو أن الرسوم الهندسية الخطوط - خاصة فى مجال تصوير الأشكال الحيوانية - قد سبقت ما يعرف بالفن التصويرى الفعلى ، خاصة أن هذا الأخير يتطلب قدراً كبيراً من الخبرة الفردية لدى الفنان بل وكفاءة ومهارة عملية أكيدة .

وانبثاقا من تلك الأزمنة السحيقة القدم أيضا، نجد كذلك هذا " العمل الفنى " الذى يتسم بالمزيد من الأهمية حيث تم اكتشافه منذ فترة ما ، ففى العام ١٨٩٩ اكتشفت فى منطقة هيراكنبوليس (حاليا " الكاب " مصر العليا) مقبرة مشيدة من قوالب اللبن ، وبدت جدرانها مغطاة بطبقة من الملاط الصلصالى ، وقد زينت ببعض الرسوم الملونة ، ولونت خلفية هذه الرسوم باللون العاجى المائل إلى الاصفرار . أما الصور نفسها فقد نفذت بلونين اثنين : العاجى المائل إلى الاحمرار ، والأسود ، بالإضافة إلى بعض اللمسات باللون الأبيض . والمنظر برمته يبين إحدى رحلات صيد الأسود ، ومن خلاله تتراءى الوسائل والسبل المتباينة الفعالة التى كان صائدو الوحوش يتبعونها حينئذ : فها هو أحد الرجال يرفع مقمعته الضخمة عاليا ، ليوجه

ضربة رهيبة على رأس أحد هذه الوحوش الضارية ، وفى الوقت ذاته يرى صياد آخر وهو يهاجم أحد الأسود بسهامه ، وعند المستوى الأول للمنظر نشاهد دائرتين تمثلان حفرتين : الواقعة ناحية اليمين ألحق بها وتد كبير ، انتهى الحيوان الضارى بالسقوط فوقه وهو مندفع بأقصى سرعته ، أما تلك القائمة إلى اليسار فقد سقط بداخلها أسد آخر رأسا على عقب . ولا شك أن المنظر يعمل فى أن واحد على سرد ضمان فعالية هذا النمط من أنماط صيد الحيوانات الضارية . فها هى أشكال الصيادين تبدو ضئيلة ومتشابهة ، والخطوط التى رسمت بأسلوب خاطف سريع يميل كثيرا إلى السمة الهندسية ، لتصوير الحيوانات ، لا شك أنها جميعا تقول لنا شيئا مهماً : إن الأساليب التقليدية للتعبير عن الفنون التخطيطية قد اتبعت واستعملت منذ ذلك الحين ، لقد أقر بهذا الأسلوب بل واستعين به على مدى أربعة آلاف سنة بعد ذلك .

النقوش البارزة الأولى

فى البداية عرفت النقوش البارزة تطورا سريعا ملحوظا ، وكانت الضرورة تحتم توفير الدعامة اللازمة لفن النحت ، وتراءت أول مظاهره كما عرفنا فوق صخور " الوادى " . وتبعا لتوافر الدعامة المتاحة تم التطور وفقا لثلاثة مراحل : فوق الأدوات الدارجة الاستعمال (مقابض السكاكين ، والخناجر ، واللوحات " الخاصة بطحن الكحل " ، ورؤوس المقامع) ، فقد قدمت جميعها فى البداية أسطحها - المحدودة الحجم - لممارسة فن النقوش البارزة ، بعد ذلك أدمجت فى الإطار المعمارى (الجنازى خاصة) ، واللوحات التى تتضمن عادة أسماء الملك ، فعملت بذلك على خلق أول رباط بين النقوش البارزة والنصب المعمارية . ولكن لاشك أن الاتصال النهائى اللازم قد خلق عند ظهور المعمار الحجرى العظيم (حوالى ٢٧٧٠ ق . م فى أوائل الأسرة الثالثة) ، والذى يعتبر كخليفة لمعمار الطوب اللبن . وهكذا استطاعت الجدران الملساء الناعمة الفائقة المساحة بالمعابد والمقابر أن تضم فى جنباتها عالما كاملاً من الصور والمشاهد ، وعندئذ عاشت النقوش البارزة أوج فترات ازدهارها ، وأسمى درجات تطورها .

مقابض الأسلحة : سكاكين وخناجر

هناك عدد ضخم من مقابض السكاكين والخناجر - التى ترجع أغلبيتها إلى فترة ما قبل الأسرات - المنحوتة عادة من العاج ، التى تقدم رسوما بارزة لمختلف أنواع حيوانات الصيد وهو غالبا الموضوع الأساسى المبين عليها ، وأيضا العالم الصغير الذى يعيش فى " الوادى " ، ويكمن دائما فى مخيلة الفنان ومشاعره .

وفى هذا المجال تطالعنا إحدى القطع الأثرية (خنجر) التى تتسم بثراء الزخرفة وكثرتها بشكل ملحوظ ، إنها لا تتكون كالمعتاد من جزء عاجى ، بل تبدو على هيئة ورقتين ذهبيتين أحيطت حافتهما بخيط من الذهب ، وقد نقشت الأشكال بأسلوب التنقيط . وحفظت هذه القطعة الفنية حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، وكان قد تم العثور عليها فى جبل الطارف بالصعيد . وفوق أحد وجهى هذا المقبض ترى تسع حيوانات تتوالى من خلال أربعة مستويات : فعلى المستوى الأول يتمثل أحد الحيوانات الأسطورية (لا شك أنها العنقاء) زود ظهرها بجناحين ، ثم حيوان آخر . وعند المستوى الثانى نشاهد كلبا أثناء مطاردته لأحد الخنازير البرية . أما فى الخط الثالث ، فيرى أسد كثيف ومنتفش اللبدة وهو ينقض من الخلف على أحد الخنازير ، وأخيرا فعلى المستوى الرابع يشاهد نمر مرقط وهو يهاجم أحد الأيائل . وأهم ما يشد انتباه الناظر إلى هذا المنظر : هو محاولة الفنان ملء كافة أنحاء المساحة المتاحة أمامه ، وعمل بالتالى على خلق نوع من التناغم والتناسق ما بين الأشكال وبعضها بعضا : ولذا فعلى كل من المستوى الأول والثانى ، يلاحظ أن الحيوانات جميعا قد التفتت جهة اليمين ، أما على المستويين الآخرين فهى تنظر فى اتجاه اليسار ، وبالنسبة للجانب الآخر من مقبض هذا الخنجر المذكور فقد مثل ثعبانان متعانقان ومتشابكان ، وقد تقاربت رأساهما عند القمة . وبداخل الفراغات التى حددتها تعرجات جسم كلا الثعبانين رسم الفنان بعض الزهور . ولا شك أن ذلك يعتبر بمثابة أولى المحاولات لتقديم مشاهد منسقة ومتوازنة لا أثر فيها للرتابة أو الصرامة ، بل وتعبر عن اهتمام الفنان بخلق نوع من التناغم والتناسق والاكتمال عند تقديمه للأشكال والصور .

وأخيرا فإن الصائد المصرى القديم ، وهو يمسك بيده مقبض هذا الخنجر فإنه بفضل الفعالية السحرية لهذه الأشكال يكتسب القوة الهجومية التى تتميز بها الحيوانات الضارية المصادة .

وضمن هذه المجموعة توجد حاليا " قطعة " أخرى بمتحف اللوفر فى باريس ، وهى تتمثل على هيئة خنجر عثر عليه فى " جبل العرقى " بمصر العليا : ويتكون من نصل من الصوان الأبيض ومقبض عاجى يبلغ طوله حوالى ١٩ سم ، وعرضه ٥ سم ، وسمـــكه ٦ سم . ولقد ثبت النصل بالمقبض بنفس انحناءة سن حيوان فرس النهر التى نحت منها ، ويعمل على إطالة انحناء النصل . وفوق كلتا واجهتى المقبض ترى بعض الأشكال المحفورة بالنقش البارز ، فوق الظهر : يلاحظ أن النقوش قد وزعت على جانبى حديبة مركزية ، بيضاوية الشكل ، نحتت فى قطعة العاج نفسها طوليا ، وبها ثقب من أجل مرور السير اللازم لتعليقها ، وأسفل هذه الحديبة يشاهد " طابقان " متتاليان من الحيوانات (لم تكن خطوط تقسيم المستويات قد وجدت بعد) : قط برى وثور مستأنسان ، ثم فهد ولبؤة يهاجمان من الخلف ثورا آخر ، وعلى جانبى الحديبة المركزية يتراءى عرض آخر من الحيوانات : غزالة وفهد وقد أدار كل منهما ظهره للآخر ثم كلبان متواجهان . وأخيرا وعند الجزء العلوى مثل " جلجامش " بطل " سومر " النصف إله : فها هو واقف ، وقد ارتدى غطاء للرأس مخروطى الشكل على الطراز السومرى ، وله لحية مجدولة على غرار أهل بلاد ما بين النهرين ، وقد حمل على ذراعيه الممدودتين بعيدا عن جسمه أسدين مهاجمين . والجدير بالملاحظة هنا أنه بالإضافة إلى السمة الجمالية الواضحة التى سبق ونوهنا عنها ، تتراءى بكل وضوح بعض النماذج الآسيوية : جلجامش بصفة خاصة ، وكذلك اللبؤة وهى تنقض على الثور ، وأيضا يلاحظ تأثير آسيوى آخر من خلال الأشكال المحفورة على الوجه الثانى لهذا المقبض : فعلى جزئه العلوى مثلت بعض المعارك برا وبحراً على حد سواء : فها هم تسعة رجال (أربعة منهم عند المستوى العلوى ، والخمسة الآخرين فى الذى يليه مباشرة) : إنهم يخوضون إحدى المعارك ، وقد تسلحوا بالمقامع والخناجر ، وهم عراة تماما ، والبعض منهم لهم شعور قصيرة (على النمط المصرى) ، والآخرون يبدون مسترسلى الشعور الملحق بها بعض الجدائل (ربما على الطراز الليبى) . أما فى الجزء الأسفل لهذا

المقبض فقد صورت بعض السفن الراسية على ضفاف النهر . ونجد أن اثنتين منها الأقرب مستوى تتطابقان بالطراز المصرى ، فإن مقدمتيهما والمكان المخصص لسكن البحارة فى كل منهما يبدوان مرتفعان إلى حد ما ، أى أنهما يماثلان فى شكلهما تلك الرسوم الصخرية بالصحراء الشرقية ، أو القائمة بمقبرة " هيراكنبوليس " ، أو تلك التى زخرفت بها الأوانى النقادية . وعند مستوى ثان نشاهد إحدى السفن الآسيوية النمط ، فلها سارية متفرعة عند مقدمتها ألحق بها شكل دائرى من أجل تشغيل حبل الرفع فى حال إقلاع السفينة ، أما عن شارة هذه المركب فهى عبارة عن شكل هلالى . وفيما بين السفن وبعضها بعضا تتساقط جثث المهزومين على صفحة مياه النهر . وربما تتعلق هذه المعركة ببعض النزاعات التى نشبت ما بين المصريين الذين كانوا يعيشون بالجزء الغربى من دلتا النيل ، وبين القبائل القاطنة الأراضى القريبة من ليبيا الحالية ، حيث كانت تجذبهم دائما خيرات وثروات " وادى النيل ". ولكن علينا الإشارة بوجه خاص إلى أن تصوير هؤلاء المقاتلين لا يختلف مطلقا عن النقوش البارزة فوق لوحة " نار عام سين " (محفوظة بمتحف اللوفر) ، والتى كانت قد أقيمت حوالى ٢٢٥٠ ق . م . فى " سيبار " فى " بابل " بأمر رابع ملوك " أجادى " إحياء لذكرى بعض انتصاراته . وحقيقة أن ألف عام تفصل ما بين المشهدين ، ولكن لا شك أن النموذج يرجع إلى عصور سحيقة القدم عن فن بلاد ما بين النهرين (كمثل النموذج الخاص " بجلجامش ") .

ولا ريب أن الفنانين المصريين قد تأثروا به إلى حد ما ، فطابقوا ما بين بعض الأحداث الأجنبية وبين تاريخ بلدهم . وبالقطع يؤكد ذلك وجود علاقات عريقة القدم بين مصر وبلاد ما بين النهرين ، فهذا ما تقره حاليا هذه المشاهد فقط ، ولكن لانعرف بالتحديد سبل ودروب تبادل هذه العلاقات : فربما أن الاتصال فيما بينهما قد تم من خلال بعض الطرق الصحراوية المؤدية إلى شواطئ فينيقيا ، فهناك ، ومنذ العصور الغابرة كان التجار والمشترون الوافدون من كافة أنحاء المشرق يلتقون ويتعاملون معا . إذن لم تكن مصر أبدا بلدا منعزلاً عن بقية العالم ، وهذا على ما يبدو ما تريد أن تقوله تلك النقوش البارزة الأولية الشاهدة على تاريخ هذا البلد .

ونستطيع أن نرى أيضا تلك الموضوعات العامة ، كمثل المجموعات الحيوانية أو رحلات الصيد ، والترابط ما بين مختلف الأحداث وبعضها بعضا فوق نمط آخر من الوثائق : اللوحات .

اللوحات الحجرية : (لصحن الكحل)

إنها لوحات من الشست الأردوازى ، وكان المصريون يميلون كثيرا إلى معالجته ، ومعظمها كان يصنع فى شكل بيضاوى ، وهى تتضمن فى وسط أحد وجهيها وعاءً صغيراً لصحن الكحل ، كمثل المسحوق الأخضر اللون الذى يتخذ من مادة الملاخيت لحماية العيون من الغبار ، والأتربة ، والذباب ، والأوبئة الدارجة فى أنحاء مصر . ونستطيع أن نرى بعض آثار مسحوق الكحل هذا فوق بعض اللوحات . إن معظمها يرجع غالبا إلى أواسط عصور ما قبل التاريخ أى بداية من ٤٥٠٠ ق . م .

ولقد عثر على لوحات بهذا النمط غير المزخرف بالمقابر التى ترجع إلى أكثر العصور قدما ، وكانت ضمن أدوات أخرى غيرها دارجة الاستعمال وقتئذ : أدوات مائدة ، وأوان ، وتمائم ، وأسلحة ، ومثلها كمثل هذه الأشياء كانت تعتبر من لوازم الحياة اليومية للمتوفى فى العالم الآخر . ولم يكن الهدف منها هو مجرد الرغبة فى التزين فقط ، بل كان يستعان بها لغرض الوقاية والحماية من المؤثرات الضارة .

فى بعض الأحيان تتم زخرفة سطح مثل تلك اللوحات بنقوش بارزة إلى حد ما ، وأحياناً أخرى تزخرف كلا واجهتيها ، ففى مثل هذه الحال يتعلق الأمر – على ما يبدو – بمجرد أشياء للزهو والتفاخر تحيى ذكرى بعض الأحداث الهامة فى حياة البشر ، مثل : رحلات صيد مثمرة أو معارك حربية أحرز فيها النصر. ولقد عثر على لوحتين من هذا الطراز بين أطلال معبد هيراكونبوليس ، وربما أنها كانت توضع أيضا فى بعض المعابد بمثابة نذر للشكر والامتنان للإله المحلى الذى قدم مؤازرته وعونه خلال أحد الأحداث الهامة وإنجاحها . إنها بالقطع ، تعبر عما أخذ يجيش فى نفس الإنسان من مشاعر وأحاسيس ، وقد بدأ يتغلب وينتصر فى صراعه الأول المرير من

أجل الحياة فى عالم مازالت تحوطه قوى الشر والعداء ، وشرع يرنو إلى المتع الحسية المنبثقة من التناغم الواضح ما بين النماذج والخطوط . لقد ولد الفنان المصرى فى محيط الصيادين ورعاة المواشى خلال عصور ما قبل التاريخ .

فوق لوحة الكلبيات – المحفوظة حاليا بمتحف اللوفر والتى يبلغ طولها اثنان وخمسون سنتيمترا – يبدو واضحا تماما اهتمام الفنان بتوافر التناسق والتناسب والتنظيم ، ولا شك أنه يعبر بذلك عما يجيش بداخله (الشكل ٣٢) . وتبدو هذه اللوحة وقد زخرفت من كلتا واجهتيها ، ولها طرفان مستديران ويتمركز فى وسطها تماما وعاء صغير لسحق الكحل . ثم نرى أربع كلبيات متشابهة كل التشابة فيما بينها ، وفى الجزء العلوى ، نجد أن اثنتين من هذه الكلبيات تتواجهان ، أما فى الجزء السفلى فالاثنتان الأخريان قد تراكبتا فى وضع رأس لقدمين ، ويلاحظ هنا أن رؤوس الكلبيات قد حددت طرفى اللوحة ، أما أرجلها فهى تتلاقى فى وسطها بالضبط ، وعن أجسادها فهى تمثل الأطراف الجانبية لهذه " الوثيقة " الأثرية . وبذا يكون كل ذلك " إطارا " حيوانيا كامل التحديد . ويتكرر هذا النمط من التنسيق فوق واجهتى اللوحة ، فعلى الوجه الأمامى ، يعمل نموذجان حيوانيان على خلق نوع من التوازن بين جانبى الوعاء المركزى ، وأعلى هذا الوعاء ، يرى طائر أبو منجل وأسد وأسفله تحقق التوازن من خلال صورة حيوان واحد فقط : إنه حيوان أسطورى ، له عنق منثنٍ فائق الطول ، كما تصوره المصريون دائما . وتجدر الإشارة هنا إلى أن اتجاها ما قد أضفى بكل وضوح على هذه اللوحة بالرغم من أننا – للوهلة الأولى – قد نستطيع النظر إليها من عدة اتجاهات ، وذلك وفقا للتنظيم المعاكس الذى اتخذته الحيوانات ، فإن آذان هذه الكلبيات بالجزء العلوى تبدو منتصبة فى نتوء واضح خارج هذه القطعة الأثرية ، فى حين أن أذنيها بالجزء السفلى قد بدت فائقة الضآلة ، وانحصرت " بداخل " النقش البارز ، فها هى إذن رغبة أكيدة من جانب الفنان للتنظيم والتنسيق . وبالقطع ينطبق ذلك على الصور المحفورة فوق الناحية الخلفية . ومن الواضح هنا أن التكوين (بداية فعلية لظهور التكوينات المنتقاة) برمته ينظّم كلية حول محور مركزى ورأسى ، وهو جذع نخلة ، فها نحن إذن أمام ما يمكن أن يسمى بالواقعية، بل وأيضا بالـ STYLISATION أو ما يعرف بالنمنمة : فها هى بضعة حزوز متوازية تبدو

واضحة بطول جذع النخلة لتعبر عن آثار الانتزاع المتكرر لسعفها على مدى فترة نمو هذه الشجرة ، حيث لم يتبق منها فى نهاية الأمر سوى باقة بسيطة فى قمتها. ووفقا لزاويتين منفرجتين فائقتى التناسق يبدو هذا السعف المتبقى وقد انبسط بين رأسى الكلبتين العلويتين ، وفى الوقت ذاته وزعت قاعدة النخلة ما بين رأسى الكلبتين السفليتين ، أما فى الفراغ القائم ما بين جذع النخلة وأجساد الكلبيات فقد وزعت بأحسن ما يكون (لسد الفراغات وتوازن الخطوط) زرافتان فارعتى الطول : إنها بالقطع من الحيوانات الأفريقية الأصل ، استطاع فراعنة العصور الكلاسيكية أن يستوردوها من النوبة ، ومن بلاد بونت النائية .

ولكن خلال عصور ما قبل التاريخ هذه ، حيث كانت الأمطار تهطل بغزارة واضحة فوق أراضى وادى النيل ، فلا يستبعد أبدا وصول الزراف إليها . ونستطيع أن نلحظ هنا أن المبادئ الكلاسيكية الخاصة بالتعبير التخطيطى تتراءى بكل وضوح : عين هذا الحيوان رسمت من منظور أمامى فى حين بدت رأسه بأسلوب الرسم الجانبى " البروفيل " . وفى الوقت نفسه بدت إحدى أذنيه فى صورة أمامية واضحة ، كما نطالع أيضا سمة إزالة الأقنعة : فالأذنان والقرنان القصيران تتراص وفقا لنوع من الإحلال الجانبى ، والجدير بالملاحظة أيضا المقدرة على إبراز تغير وتباين الخطوط ، وذلك من أجل " تهدئة " حدة الصرامة التى يبدو عليها جذع النخلة ، وأيضا الخطوط الطولية لأجسام الكلبيات : بدت خطوط رقاب الزرافتين واضحة الانحناء لإضفاء شىء من الليونة والنعومة على هذا التكوين . فها نحن إذن أمام لوحة مصرية صميمة ، وأيضا مشاعر وأحساسيس كلاسيكية واضحة .

ولا ريب أن هذا النمط من اللوحات خاصة الموغل فى القدم ، مثل النقوش البارزة فوق مقابض الخناجر ، تعبر سواء من الوجهة الإنسانية أو الناحية الفنية من فترة ما قبل التاريخ إلى العصور التاريخية : عن سيطرة وسيادة القناص الصائد على البيئة الطبيعية التى تحيط به ، بل على ذلك العالم الحيوانى الرهيب ، حيث عمل خياله الشخصى على إثرائه بحيوانات أسطورية ، إنه عالم - كما لاحظنا - أخذ يتزايد فى هدوئه وتنظيمه . وكذلك استطاع الفنان أن يفرض نفوذه ووجوده : فلاحظنا تدريجيا عملية الانتصار على الخوف من وجود الفراغ فى المجال التشكيلى ، وكذلك إحياء

ذكرى بعض الأحداث الهامة إحياء دائما ومحددا ، وأيضا خلق نمط من الاستدلالات والبراهين الدقيقة لهدف تنظيم وتنسيق التشتت البدائي من الرسوم والأشكال الأولية المتناثرة .

هناك فئة أخرى من اللوحات قد تكون أكثر حداثة ، وهي تشير خاصة إلى أحداث إنسانية بحتة وقعت مباشرة قبيل الفترة التاريخية ، أو طبعت بصماتها على أوائلها ، وعندئذ تحولت أعمال النحاتين إلى وثائق . بل هي الوثائق الوحيدة التي وصلت إلى أيدينا حيث ساعدت على تفهمنا لبداية التاريخ .

تبين اثنتان من تلك اللوحات الصراعات ما بين الدلتا والعشائر الليبية ، فربما يفصح ذلك عن أولى الاهتمامات بالحفاظ على الهوية الوطنية التي كانت قد بدأت تتولد في نفوس المصريين ، أو قد تمخض هذا أيضا عن ضرورة قمع وردع الشعوب الطامعة في خيرات وثروات " الوادي ". ومما يؤسف له أن إحدى هاتين اللوحتين أصابها تلف شديد .

ولقد احتفظ بكل من جزئيها المشطورين في متحفين اثنين هما : " المتحف البريطاني " بلندن ، " والاشموليان " بأكسفورد . وفوق ظهرها يتراءى نقش بارز يمثل زرافتين بجوار إحدى أشجار النخيل ، ويعتبر هذا المشهد ضمن القائمة التصويرية الخاصة بفترة ما قبل التاريخ المصرية . والجدير بالذكر هنا أن التناسق المنتقى ما بين حيوانين من الحيوانات وإحدى الأشجار يلاحظ أيضا ضمن روائع فن النقش ببلاد ما بين النهرين . وعلى وجه اللوحة وأسفل الوعاء المركزي يتراءى أسد عملاق ، ويرمز منذ العصور البائدة للملك أو للحاكم ، وهو ينشب مخالبه وأنيابه في جسد رجل صريع على الأرض حيث بدا جسده البشري متقوقعا في هيئة دائرة مكتملة تعبر عن احتضاره ولفظه لأنفاسه الأخيرة ، وربما أن شعره المجعد القصير يوحي بأنه من سكان غرب الدلتا . وحول هذين الشكلين تناثر في ساحة القتال بعض الرجال الصرعى أو الأسرى الذين يتسمون بسمات عرقية مشتركة . وفي الوقت ذاته تنقض بعض الصقور لتمزيقهم إربا . ومن الواضح تماما هنا أن الأمر يتعلق بحدث تاريخي ، ومع ذلك فهو يتطلب مزيدا من الملاحظة ، فمن خلاله وللمرة الأولى يستعان بالتعليق الهيروغليفي ، وبالفعل

فبالرغم مما أصاب هذه اللوحة من تلف يمكن أن نتبين على يمين الوعاء المركزى رسما يمثل الجزء السفلى لجسد أحد الأسرى ، وقد قيدت يداه خلف ظهره تبعا للأسلوب التقليدى ، وهو يتقدم شخصا ما يرتدى ثوبا ذا أهداب ومطرزا بأشكال بيضاوية . ولقد أقر وأكد المنبت الليبى الذى ينحدر منه أصل هذا الرجل خاصة بسبب ردائه المتميز وأيضا لوجود أحد العلامات الهيروغليفية التى تمثل " الليبيين " ، والتى تنطق " بالتحنو " . ولا ريب أن هذا النقش البارز يثبت قيام الصراعات والنزاعات القديمة التى وضعت بصماتها على القبائل والعشائر البدائية "بوادى النيل " قبل ظهور النظام الملكى الضخم بوقت بعيد . وبوجه خاص يعبر هنا عن انتصار إحدى العشائر الليبية على سكان الدلتا .

وتقدم لنا لوحة ثانية بعض النقوش البارزة التى تمثل أيضا تلك المعارك التى نشبت فى تخوم غرب الدلتا ، والتى عملت شيئا فشيئا على تثبيت " الحدود " المصرية الأمامية . ويبلغ طولها حوالى (٢٨) سم ، وهى محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . ومما يؤسف له أنها غير مكتملة ، فأجزاؤها الوسطى والجانبية قد دمرت وفقدت ، ولكن من المثير للدهشة أن نصفها الأول قد تبقى ، وهو مقسم على هيئة جداول .

وعلى أحد الوجهين ، نرى سبعة مربعات تمثل بعض الحصون والقلاع ، وقد أحيط كل منها بجدار مسنن الحافة (لقد استمر هذا النمط من التصوير ساريا على مدى التاريخ المصرى بأكمله) . وبداخل كل من الساحات التى تحيط بكل حصن سطرت بعض المربعات الأقل حجما وقد تأثرت بأماكن متعددة ، فربما أنها تشير إلى المساكن القائمة بتلك المدينة . وبجوارها (بداخل الساحة أيضا) نشاهد علامة هيروغليفية تعبر عن اسم كل من هذه الحصون : وهكذا عرفنا على سبيل المثال أن هناك حصن " البومة " ، وحصن " مالك الحزين " ، وكذلك ما يعرف بقلعة "المحاربين" ثم حصن " الجعران " ، وقلعة " الكا " ، و "المقعد" ، و "الدغل" . وقطعا لا يتعلق الأمر بمجرد خريطة طبوغرافية (رسم الأماكن وحالتها الطبيعية) ، بل بالأحرى بمعركة حربية . ولذلك نجد أن كلا من هذه القلاع قد دمرت بضربات المعاول والمعازق التى سددها إليها عدد من الحيوانات على التوالى : صقر ، وأسد ، وعقرب ، وصقرين .

وربما يتطلب هذا المشـهد بعض التوضـيح : فعـلى سبيل المثال نجد أن عالم المصـريات " شتايندورف " يقول : إن هذا المنظر قد يكون مجرد إحياء لذكرى انتصار أحد الملوك على عدد من قلاع وحصون أعدائه ، وعن تلك الحيوانات المصورة هنا فقد تكون بمثابة رموز للمدن نفسها ، أو أنها حليفة ومعاونة لهذا الملك المنتصر . ولكن ها هو عالم المصريات الألماني " كورت زيته " يبدى هذه النظرية المثيرة للدهشة ، فيرى : أن الموضوع برمته يصور أحد الملوك فى هيئات مختلفة وأسماء متباينة ، وهو يختتم أحد انتصاراته بدك وهدم قلاع وحصون البلاد المعادية التى قام بغزوها . وربما ليست هناك ضرورة لإثبات أن الصقر هو رمز للملك المحارب ، وكذلك الأمر بالنسبة للأسد ، أما عن العقرب ؟ .. فإن " كورت زيته " ينبرى مقترحا هذا الرأى : إن هذه القطعة الأثرية ربما ترجع ضمن العديد غيرها (لقد أحطنا علما بالبعض منها) إلى حكم " الملك – العقرب " (كان اسمه يكتب بواسطة شكل هذا الحيوان) . ومن خلال القائمة الخاصة بمؤسسى الأسرات الفرعونية ، نعلم أنه قد سبق حكم الملك " نعرمر " بفترة وجيزة . وأن هذا الأخير هو الذى قام (فى حوالى العام ٣٢٠٠ ق . م) بالتوحيد النهائى بين قطرى مصر فى هيئة ملكية واحدة . ولكن ليس من المستبعد أبدا أن " الملك العقرب " خلال فترة حكمه ، وقبل اعتلاء " نعرمر " العرش من بعده ، قد حاول من جانبه إجراء عملية توحيد أولية ، ربما كانت قصيرة الأجل . إذن فقد ترجع هذه القطعة الأثرية بالفعل إلى حكم " الملك العقرب " . وهو مثله كمثل " نعرمر " قد انحدر أصلا من مدينة هيراكنبوليس بمصر العليا ، وهذا بالقطع يبرز ، من ناحية ، الاستعانة الرمزية بصورة الصقر (الإله الرئيسى لتلك المدينة) ، ومن ناحية أخرى ، تراءى شكلى صقرين فوق آخر الحصون المشار إليها . والجدير بالذكر هنا أن لقب "الصقرين"، وبمعنى أدق " الإلهين " ، ومعناه بالمصرية القديمة " نبوى Nebouy " كان قد أقر به تماما إبان الفترة الكلاسيكية للإشارة إلى الملك باعتباره سيد مصر العليا والسفلى معا : وبالتالى فربما نحن نملك هنا أقدم وأعرق مثال على ذلك التوحيد الأولى المحتمل . بل إن عالم الآثار الألمانى "شوت" يرى من ناحيته : إننا نطالع هنا أول عملية توحيد فورى لقطرى مصر ، وهو يضيف قائلا : " بما أن الحيوانات المذكورة ترمز جميعا إلى تجليات " الملك العقرب " المختلفة فإن أسماء القلاع والحصون تعبر من

جانبها عن مدينة " بوتو " عاصمة مصر السفلى التى هزمت أمام هجمات أحد حكام " الجنوب " .

وبالنسبة للنقوش البارزة فوق الوجه الآخر من اللوحة فإنها قطعا سوف تكمل محاضرتنا التاريخية هذه : ها هى بعض الحيوانات تقوم بعرض فى إطار ثلاث جداول وهى : ثيران ، وحمير ، وكباش . والثيران تبدو فى كامل قوتها وعنفوانها الجسدى ، قرونها مزدوجة الانحناء تتجه أطرافها إلى الأمام ، وأبرزت ثنيات وجوهها وعضلات أجسامها وقوائمها بواسطة بعض الحزوز البارزة إلى حد ما ، ولا شك أن ذلك يبين عن اتجاه فنى واقعى أكيد . أما الحمير فهى قصيرة ومكتنزة ، وضئيلة الأذنين : إنها بالقطع من حمير النوبة . وأخيراً ها هى كباش تتطابق مع الفصائل المصرية بقرونها المشرعة الضخمة الأفقية الملولبة الشكل . وبالجزء السفلى من وجه اللوحة هذه تراصت بعض الأشجار فى إحلال رأسى ، وليس من السهل تحديد موطنها الأصلى . وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه النماذج المكونة من صفوف الحيوانات ثم الأشجار لا تختلف كثيرا عن تلك التى رسمت فوق أحد القطع الأثرية التى ترجع إلى حضارة بلاد ما بين النهرين : وهى آنية ضخمة من المرمر يزيد طولها عن ١٠٠ سم كرست لطقوس عبادة "أوروك" ، حيث عثر عليها بمعبد الإلهة " عينانا " . وهى محفوظة حاليا "بمتحف بغداد" ويقارب تاريخها نفس تاريخ الحقبة التى أعدت فيها تلك اللوحة المصرية ، أى حوالى العام ٣٠٠٠ ق . م . وأخيرا، وبالناحية اليمنى من مجموعة الأشجار هذه بدت تلك العلامة الهيروغليفية " تحنو " وتعنى : الليبيون . ويعتقد البعض أن ما رسم فوق واجهة هذه اللوحة يمثل العديد من الإتاوات والضرائب التى كان يتحتم على الليبيين المهزومين أن يقدموها لأحد ملوك مصر المنتصرين عليهم .

وربما قد نستطيع من خلال كل ذلك أن نقدم تفسيرا عاما وشاملا : فعلينا كبداية أن ننبذ تماما النظرية التى قدمها " شوت " ، ونحاول أن نقر بشىء من الاحتمال نظرية " زيته " ، فلنقل إذن إن هذه اللوحة قد نفذت من أجل إحياء ذكرى انتصارات أحد الملوك ، ربما يكون " الملك العقرب " خلال أولى محاولاته للتوحيد ما بين قطرى مصر . ولقد أحرز هذا النصر على الليبيين : حيث دك ودمر العديد من قلاعهم وحصونهم ثم أجبرهم على تقديم إتاوات وجزى لمصر .

لاشك إذن أن الفن يحمل فى طياته الاهتمام بسرد الأحداث التاريخية ، ولقد ترسخت وتثبتت جذور المبادئ والتعبيرات المتعلقة بهذا الاتجاه حتى قبل ظهور الحقبة التاريخية بكل معنى الكلمة . فهذه اللوحات تقدم لنا فى آن واحد دروسا فنية ومحاضرة تاريخية .

بعد ذلك تطالعنا لوحتان أخريان تشيران بكل وضوح وجلاء إلى نهاية عصر ما قبل التاريخ وأوائل الحقبة التاريخية ، أو بالأحرى هما تومئان إلى تلك المحاولات الهادفة لتكوين مملكة موحدة بداخل " حدود " ثابتة وقوية التحديد ، وفى كلتا الحالتين يلاحظ أن انتصار الجنوب على الشمال قد تأكد وترسخ تماما . ونجد أن اللوحة الثانية تتضمن اسم أحد الملوك ، وبذا فهى تعتبر بالنسبة لنا بمثابة أول وثيقة مؤرخة عن تاريخ بلد الفراعنة المديد .

كبداية ها هى اللوحة المعنونة " بلوحة الثيران " : إنها محفوظة حاليا بمتحف اللوفر ، ولا يقل ارتفاعها عن (٢٦ سم) ، وقد دمر جزء منها ، وهى بالفعل : تسرد تلك الأحداث النهائية التى نشبت قبل إقامة النظام الملكى المتمركز . ولقد أطلق عليها هذا الاسم المذكور ؛ لأن قمة وجهتيها تحتلها صورة ثور بديع رائع التكوين يحنى رأسه الضخمة لكى يمزق بقرنيه الحادتين جسد أحد الأعداء الملقى أرضا ويطأه بحوافره . وتوحى هيئة هذا الرجل ووضعه بالكثير من الواقعية والتميز ، وهو على ما يبدو ينتمى عرقيا إلى سكان الدلتا ، فنلاحظ أنه يسند إحدى ركبتيه فوق الأرض (الركبة اليمنى على وجه اللوحة ، والركبة اليسرى على ظهرها) ، وكذلك إحدى ذراعيه (اليمين – اليسار) ورفع ذراعه الأخرى (أيسر – أيمن) ، فيقطع بالضبط منتصف الدائرة التى تمثلها قرنى الثور ، أما ساقه الأخرى فقد بسطها تماما إلى الوراء فى رجفة أو انتفاضة نهائية . وفوق أحد وجهى اللوحة يلاحظ أن هذا النموذج يعتلى مشهدا يمثل خمس شارات إلهية متتالية كدعامة للأشكال التالية : كلبان ، وطائر أبو منجل ، وصقر، وشعار الإله " مين " ، وهى الآلهة المعبودة فى مصر العليا : "وبواووت" ، وتحوت ، وحورس ، ومين ، وجميعها تشارك فى ذلك الحدث . وبذا نرى أن كل شعار من تلك الشعارات الإلهية ينتهى بذراع آدمية تمتد أفقيا وتنتهى بيد تقبض على بعض الأعداء .

وفحوى هذا التشكيل : أن " ملكا - ثور " تسانده آلهة جنوب مصر يقوم بردع سكان الشمال ويُحكم عليهم قبضته . وعلى عكس ذلك فإن وجه اللوحة الآخر ، وقد شوه إلى حد ما يبدو أقل إفاضة فى " الحديث " : فالصور المنقوشة فوقه تمثل ساحتين ذاتا أسوار مسننة ، واحدة منهما فقط هى التى لم يصبها تلف ، وتتضمن إحدى هاتين الساحتين بداخلها أسد ، أما الأخرى ففيها أحد الطيور : وربما أن كلا منهما يفصح عن اسمه . وعلى ما يبدو - وكما هى الحال بالنسبة للوحة السابقة الذكر - أن هاتين الساحتين المتبقيتين كانتا على وشك أن تدمرا وتدكا .

ولا شك أن اللوحة التى تحمل اسم الملك " نعرمر " هى أولى القطع الأثرية المؤرخة فى تاريخ الفراعنة ، وهى تصف أيضا السيطرة النهائية التى بسطها الجنوب على الشمال من خلال ملكية موحدة . وهكذا فإن اسم الملك نعرمر هو أول الأسماء فى قوائم الأسرات الملكية (الشكل ٣٣) .

وفى بعض الأحيان يطلق على هذه اللوحة اسم " لوحة هيراكنبوليس الكبرى " : فهى بالفعل كبيرة الحجم (ارتفاعها ٦٤ سم) ، وقد عثر عليها ضمن أساس أحد المعابد الموغلة فى القدم بهذه المدينة المعروفة حاليا باسم " الكوم الأحمر " ، فعلى ما يعتقد أنها قد وضعت فى ذاك المكان كنذر امتنانا وشكرا للإله حورس على ما أحرز من نصر : ومثلها كمثل اللوحات الأخرى فهى Scutiforme ، ونحتت من حجر الشست ، وترجع إلى حوالى العام ٣٢٠٠ ق . م . ويمكن رؤيتها حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .

يلاحظ أن الجزء العلوى لوجهى هذه اللوحة يتسم بالسمة الزخرفية ، ويصور كل منهما الجزء العلوى من تكوين نصفه بقرى ونصفه الآخر بشرى يحفه من الجانبين شكل واجهة القصر التى تتضمن اسم الملك ، والتى زخرفت بزخرفة دقيقة منمنمة . وتتراءى بكل وضوح من خلال هذين الشكلين النصفين ، السمات البقرية المؤكدة : فهناك القرنان الضخمان الغليظان الملتويان ، وربما أن المغالاة فى تضخيمهما تعمل خاصة على جذب الانتباه إلى هذه السمة الواضحة الأهمية لأنها تحدد هوية الشخصية الممثلة ، إن شكلهما يختلف تماما عن " القيثارة " المعهودة ، فلا شك أن

المبرر هنا تقنى بحت يراعى خاصة قانون " الإطار " . فإن شكل هذا " الإطار " هو الذى فرض وحتم هيئة القرنين ، فلم يتوافر لهما المكان الكافى لكى ينشرا عاليا انحناءاتهما المزدوجة المتناسقة .

ولذا لجأ الفنان إلى خفضهما ولفهما ، ثم هناك سمة بقرية أخرى : الأذنان تبدوان فى هيئة ورقتى الشجر الدارجة ، ثم ها هى أيضا بعض التفاصيل الطبيعية : " الزيتونة " الصغيرة التى يمكن ملاحظتها أسفل الأذن ، فهى تتطابق بالانتفاخ الضئيل القائم فى هذا المكان بأسفل آذان البقر ، وبالنسبة لتلك القاعدة أسفل الوجه فهى فى واقع الأمر البديل لعنق البقرة المكتنز السميك . وأما عن العناصر البشرية للشخصية الممثلة فتتبلور من خلال الوجه نفسه : لقد رسم من منظور أمامى فلا شك أن هذه هى الطريقة المثلى ليكون ذا تأثير زخرفى : وقد اعتلاه القرنان وأحاطت به الأذنان من كل جانب . ويلاحظ أيضا الاهتمام نفسه بالنسبة لتوزيع الخطوط : فالوجه قد اتخذ شكل مثلث تتلاءم قاعدته مع قاعدة القرنين ، وتستقر حافته فى وسط المثلث المعاكس الذى يكون الرقبة ، ولقد تم كل ذلك للاهتمام المؤكد بخلق " تأثير " قوى يساعد على إبرازه أيضا توزيع خطوط الوجه : فالحاجبان كثيفان ، وعريضان ومقوسان ، ويتلاقى كل منهما بانحناءة الأذنين فى ناحية ، وبأعلى الأنف من ناحية أخرى . أما عن الأنف فهو غليظ جدا ، ويتسم بخطوطه الهندسية : أى خطان منحرفان يتلاقيان فى هيئة مربع عند القاعدة . وفيما يتعلق بالعينين فهى لوزية الشكل، وتعتبر اللحمية الدمعية من أهم تفاصيلها الدقيقة التى تشد الانتباه . وأخيرا يبدو الفم واسعا وغليظا ، ومتوازٍ تماما مع قاعدة الأنف المربعة الشكل ، بل هو يكرر تماما خطى العينين ، ومعهما يحدد خطوط مثلث داخلى . فها نحن إذن أمام تشكيل ما أراده الفنان أن يكون هندسى الخطوط بالرغم من تضمنه للكثير من التفاصيل الواقعية. فمما لا ريب فيه أن هذا الوجه يوحى بسمات وتقاطيع الإلهة "حتحور" ، وهى إحدى الإلهات الأمهات بمصر القديمة ، والتى كانت تستطيع أن تتجسد فى هيئة بقرة ، ولكن الأمر لايتعلق هنا برسم صورة لوجه الإلهة نفسها ، بل الهدف الأساسى هو تصوير أحد شعارات هذه الإلهة (وتعتبر الخطوط الهندسية الزخرفية كأوضح دليل على ذلك) ، ويمكننا أن نقدم دليلا آخر على ذلك : فإن هذا الرمز الشعارى قد صور أيضا بحجم

أقل فوق مقدمة المئزر الملكى ، وكدليل آخر : شكل مماثل نستطيع أن نراه فى تيجان الأعمدة المعروفة تحت اسم " الحتحورية " ، ثم نلاحظ أيضا أن رؤوس الصلاصل (فإن حتحور هى أيضا ربة المرح والموسيقا) قد زينت بهذا الشكل. فها نحن إذن أمام تقليدية بدائية ، كما أن التشكيل برمته يحظى برعاية حتحور وحمايتها : فهى كذلك الإلهة الحامية والراعية للملكية الفرعونية .

تبدو واجهة القصر وقد أحيطت بهذين الشعارين الحتحوريين. ووفقا للأسلوب المصرى القديم صورت وقد اعتلاها اسم الملك ، وهو يتكون من علامتين سمعيتين : علامة سمكة الجرى النهرية Silare ، ومعناها لفظيا كلمة " نعر Nar" ، ثم علامة المخرز ذى اليد الخشبية والشفرة المعدنية ويطابقه اللفظ السمعى " مر Mer " . ومن خلال مثل هذه الآثار " المؤرخة " المتعلقة بشخصية ملكية محددة يبدأ تاريخ مصر ، وسوف نسرد هنا أهم أحداثه الأساسية .

على الوجه الآخر من اللوحة رُسم سجلان يتضمنان بعض الصور والأشكال . ففى إطار الجدول السفلى يرى شخصان بلحى مدببة الطرف على غرار سكان الدلتا ، وهما عاريا الجسد تماما ، وليس هناك أدنى شك فى أنهما من الأعداء المهزومين ، ويرافقهما اسم المناطق التى انحدرا منها أصلا : وها هما علامتان هيروغليفيتان لا نعرف كنههما ، وعلى ما يبدو أن وضع هذين الرجلين يثير شيئا من الجدل : فالبعض يرى أنهما مجرد أعداد لصرعى يلفظون أنفاسهم الأخيرة ، أما البعض الآخر فيعتقدون أنهما من المهزومين ويولون الأدبار بأقصى سرعتهما . عموما ومهما يكن الأمر، إنهما شاهدان إيجابيان أو سلبيان على هزيمة ما ، وسوف نرى الفصل الثانى منها بالجدول العلوى موكداً ما أحرزه المنتصر من فوز .

فى وسط الصورة وبحجم فائق الضخامة صورة الملك "نعرمر" فى وضع السير الظاهرى ، وهو يقدم القربان التقليدى : أحد الأسرى ، ويعتبر ذلك كأول مثال كلاسيكى لنموذج لاقى انتشارا رائعا فى إطار مصر الفرعونية . ويبدو وجه الملك هنا بسمات مميزة : أنف مستقيم عريض القاعدة ، وفم ذو شفتين غليظتين ، وذقن قصيرة للغاية . جملة القول إن وجهه بأكمله يوحى بمنبته الأفريقى . ولا شك أنه من أهل

الجنوب فهذا ما يؤكده شكل تاجه : فإن "نعرمر" يبدو هنا وقد ارتدى تاج الجنوب الأبيض الضخم رمز الملكية على مصر العليا ، وثبت فوق ذقنه أيضا اللحية المستعارة الملكية الخفيفة للغاية . وقد دثر نصفه الأعلى بما يشبه الرداء السميك الشبيه بالدرع وثبت بحمالة بأحد كتفيه فى هيئة عقدة . وخلاف ذلك ، ارتدى الملك مئزرا ثبت عند وسطه بواسطة حزام مزين بأشكال مربعة علقت به " دلاية " تتكون من أربعة أشكال مربعة يعتلى كل منها رمز من رموز "حتحور" . وخلف هذا المئزر يتدلى ذيل ثور إشارة للقوة والعنفوان ، خاصة أن الملك هو التجسيد البشرى لهذا الحيوان الشديد البأس . وبدا نعرمر حافى القدمين بدون أى خف ، ولكن وراء هذا الحاكم وقف أحد الأفراد حاملا خفيه . وبحركة قوية واسعة المدى يبدو نعرمر دافعا يده اليمنى شاهرا مقمعته العاجية البيضاء اللون فوق رأس أحد الأسرى الراكع تحت قدميه ، وقد انفرج ذراعاه وانحنى أرضا فى حركة تفيض بالاستسلام . وبيده اليسرى ، قبض الملك على جزء من شعر هذا الأسير ليبرهن بذلك على سيطرته وسيادته . ولم يكن هذا الأسير المهزوم يرتدى أية ثياب بخلاف حزام ذى أهداب متدلية . وبدا قصير الشعر إلى حد ما مبينا عن أذنيه ، وله لحية مدببة الشكل ، وكأنه أحد الموتى أو الأفراد الهاربين الممثلين بالسجل السفلى . ولقد حدد منبته الأصلى من خلال العلامة الهيروغليفية المنقوشة على يمين رأسه : إنه ينتمى إلى مقاطعة الخطاف ، وهى سابع مقاطعات دلتا النيل : فها هو أيضا دليل آخر على انتصار الجنوب على الشمال ، وفوق الرجل المهزوم ترى مجموعة رمزية : شكل بيضاوى مستطيل إلى حد ما ينتهى من اليسار برأس أحد الأسرى ويتفرع منه أيضا ستة فروع من البردى ؛ النبات الرمزى لدلتا النيل ، وفوق أفرع البردى هذه استقر صقر يمسك بإحدى يديه الممتدة من قائمته اليمنى طرف قطعة من الحبال قيد فى نهايتها أسير الحرب من أنفه ، إنه حورس راعى " الأسرة " الجديدة وإلهها ، وهو يبسط سيادته على مصر السفلى ، " ويسلم " للملك نعرمر أعداءه المهزومين .

على وجه اللوحة الآخر يتراءى ثلاث سجلات من النقوش البارزة : ففى السجل السفلى يشاهد الملك فى هيئة ثور ، وكاد بضربات قرنيه أن ينتهى من دك وتدمير إحدى القلاع التى تحولت بالفعل إلى ما يشبه الأطلال ؛ وفى الوقت ذاته نراه قد صرع

أحد الأعداء وأسقطه أرضا . أما السجل الأوسط فهو يقدم لنا نموذجا سبق معالجته فوق بعض اللوحات الأخرى ويعتبر كإرث من أقدم عصور ما قبل التاريخ الموغلة فى القدم ، ألا وهو نموذج الحيوانات الأسطورية : فها هما فهدان يتجابهان ويتشابكان معا بواسطة رقبتيهما الطويلتين ، ويلاحظ أن الخط المنحنى الذى تمثله رقبتاهما يحدد الوعاء المركزى ، وكما نرى أن رأسيهما قد لامستا الجزء العلوى من اللوحة ، ووقف شخصان ضئيلا الحجم يمينا ويسارا وهما على ما يبدو يمسكان بزمامهما بواسطة قطعتين من الحبال ، فالأعداء يمثلون هنا بالحيوانات الضارية ؛ ويعتبر ذلك من المواضيع التقليدية فى نطاق المناظر المصرية . وعن الأشكال المتضمنة بالسجل العلوى فهى تومئ إلى انتصارات الملك "نعرمر" وما أحرزه من فوز حربى مكتمل عند دخوله مدينة " بوتو " عاصمة الشمال . ولا ريب أن الملك "نعرمر" هو الشخصية الرئيسية فى هذا العرض . ولقد حددت هويته بواسطة العلامتين الهيروغليفيتين المكونتين لاسمه القائمتين أمامه مباشرة . ويبدو هنا وقد توج بالتاج الأحمر رمز الملكية على مصر السفلى ، ومن ورائه يشاهد حامل خفيه ، وأمامه سار كاتبه (ها نحن إذن أمام أقدم العصور عراقة التى تمثل هذا الموظف) ، وأربعة من حاملى الشارات ، وقد اعتلت كل شارة منها : صورة تمثل مشيمة الجنين ، وابن آوى ، وصقرين ، وهى رموز آلهة الجنوب .

ومن الواضح أن الاستعراض سوف يعبر " عا – ور " (وهى العلامة المرسومة أعلى ، يمينا) ، وتعنى : " الباب الكبير " المؤدى غالبا إلى مدينة " بوتو " . وهناك رصت ستة أجسام مقطوعة الرأس حيث وضعت رأس كل جثة منها بين ساقيها ، وقيدت ذراعاها . وبدا الصقر حورس بمركبه فى عليائه ، وهو يشرف على هذا الاستعراض الرهيب مؤكدا ومساندا مرة أخرى لانتصار الجنوب ونعرمر على حد سواء .

لا ريب مطلقا أن فحوى ومضمون هذه الوثيقة الأثرية يعتبر فائق الأهمية بل وأساسى أيضا ، فهو بمثابة الدليل الوحيد القائم حاليا على الأحداث السابقة لتكوين الملكية الموحدة بمصر . فإن المعارك التى سبقت هذا الانتصار لم تعرف بالتحديد ، فالمستند التاريخى المصرى المصور لا يعرض سوى النصر الذى تحقق أو النهائى

أو الذى على وشك أن يتم . وبذا فهو يبقى خالدا أبدا بموجب قوة فعالية الصور والرسوم مبرر وجود هذا التمثيل . ولا تحاول مثل هذه الوثيقة التاريخية المجادلة أو المناقشة ، إنها بالأحرى تقدم الوقائع والأحداث التى يجب أن تبقى وتعيش إلى ما لا نهاية ، لمجد مصر وعظمتها . ومنذ فجر التاريخ تكونت كل من الرمزية العقائدية والرمزية الملكية ، وفى الوقت ذاته نظمت أيضا الذخيرة الكاملة الخاصة بوسائل التعبير التخطيطى ، ولا شك أن كلا منها كانت ثمرة لاستيعاب فكرى دؤوب ومستمر مضى طوال قرون عصر ما قبل التاريخ الموغلة فى القدم . وبالنسبة للوحة نعرمر فهى تعتبر كأداة انتقال : فمن خلال تفاصيل الأجساد ، وتقاطيع الوجوه يلاحظ شيئا من البروز ، وكذلك بالنسبة لأوضاع الأشخاص وحركاتهم نوعا من التصلب والجمود ، ولا ريب أن كل ذلك يعتبر من بقايا تقاليد فترة ما قبل التاريخ . ولكن على عكس ذلك يلاحظ أن تنفيذ وتوزيع المواضيع يخضع للمبادئ والأسس التى عملت التكوينات الكبرى بكل من الأسرة الرابعة والخامسة بصفة خاصة على تعميم سريانها والتى استمرت قائمة حتى نهاية الفن الفرعونى .

لقد أكدت لوحة "نعرمر" منذ القدم الصلة – الوثيقة التى لاينفصم عراها أبدا بين الفن والتاريخ السياسى .

رؤوس المقامع

إنها نادرة للغاية ، رؤوس المقامع المزخرفة بنقوش بارزة ، ومع ذلك فهناك اثنتان منها استطاعتا أن تساهما أيضا فى إحاطتنا علما بأولى حقبات التاريخ ، وهما : الخاصة بالملك – العقرب ، والأخرى تتعلق بالملك نعرمر .

فالأولى نحتت من العاج ، كمثرية الشكل لايقل طولها عن ٢٣ سم ، عثر عليها هى أيضا فى هيراكنبوليس ، وهى محفوظة حاليا بمتحف الأشموليان باكسفورد . ولقد قسم جزؤها المزخرف إلى عدة أقسام ، ولكن مما يؤسف له أنها غير كاملة حيث فقد جزء منها . وفى القسم العلوى ، نرى أحد الاستعراضات الذى يشير إلى انتصار

الجنوب على الشمال ، وربما كان أولى الانتصارات : فها هى بعض الشارات الممثلة لأشكال آلهة مصر العليا (حيوان " ست " ، وشعار " مين " ، وابن آوى ، وصقر) ، وقد حملها بعض الأفراد الضئيلى الحجم مثلما يحدث فى الاستعراضات ، وبكل من هذه الشعارات ، وبواسطة قطعة من الحبال علق أحد طيور الزقزاق (الطائر "رخيت"): ويشير ذلك إلى أهالى الدلتا الذين أحاقت بهم الهزيمة . أما عن الصور الممثلة فوق القسمين الآخرين فهى تومئ إلى المجهودات التى تبذل من أجل حرث الأرض ؛ لتوضيح الاهتمام بالتطوير الاقتصادى فى البلد الذى تم احتلاله ، وهذا الاهتمام كان على ما يبدو يتراءى واضحا من جانب " الملك - العقرب " بعد أن وحد بين القطرين قبل "نعرمر" ، ولكن لم تستمر سيطرة " الملك العقرب " وسيادته سوى فترة وجيزة ، فلقد اضطر أن يعود ثانية لخوض القتال لتحقيق هذا الهدف نفسه ، ولقد صور " الملك - العقرب " فى هيئة عملاق فوق السجل الأوسط ، وأمامه بدت العلامات الهيروغليفية التى تعبر عن اسمه ، وارتدى هذا الملك زيا مشابها تماما للذى كان يرتديه نعرمر ، وتوج رأسه بتاج مصر العليا الأبيض . وعلى ما يبدو أنه كان يرأس عملية افتتاح (طقسى) لقناة ما : فأمسك فأسه بيده ، ووقف أحد الخدم أمامه وهو يحمل قفة (لتلقى الأتربة) ، وخلف الملك وقف اثنان من حاملى المراوح لحمايته من قيظ الشمس وضراوتها ، ووراء حامل القفة وقف فرد ما يرتدى جلد نمر ، وهو يحاول بكلتا يديه أن ينتزع إحدى النباتات من الأرض : تعبيرا عن تقديم بشائر وبواكير المحصول كقربان للملك . وعلى يسار هذا الموضوع المركزى رسمت بعض أدغال البردى إيماءً إلى مكان الحدث وموقعه : إنه أرض الدلتا . وهنا نرى شخصيتين جالستين فوق مقعدين محمولين ، ربما كانتا من الأمراء الذين هزمهم " الملك العقرب " ، ويبرر ذلك وجود شخص مسلح بعصاة غليظة خلفهما مباشرة : إذن فالتقاليد التى تقول إن الملك المنتصر كان عند عودته يصطحب أبناء الزعماء المهزومين كأسرى حرب ترجع إلى عصور موغلة فى القدم . وبعد ذلك وإبان الحقبة الكلاسيكية ، كان أبناء أمراء وحكام البلاد التى تخضعها مصر يحضرون إلى البلاط الملكى بمصر لينخرطوا فى سلك التعليم المصرى ، وهكذا ، فعند رجوعهم إلى موطنهم يعملون على نشر مزايا ومنافع وأفضال حضارة وادى النيل ، وربما أن ما نراه هنا هو أكثر الأمثلة قدما وعراقة عن

هذا العرف . أما بالنسبة للمشهد الإيقاعى فى المستوى الأول من أسفل فمن خلاله نرى الشخصيات تتجه نحو اليسار مديرين ظهورهم للـملك وقد ارتـدى تاجا أبيـض (وكذلك للأمـراء المهزومين) ، وكأنه يوحى لنا بأن الموكب يتـجه ناحية شكل آخر من أشكال " الملك - العقرب " : فيبدو فى هذه المرة وقد ارتدى التاج الأحمر فوق رأسه ، ولا شك أن هذا المنظر يعبر عن تكملة مـا سبقه . وربما أن ما أصاب هذه اللوحة من تلف كبير لا يسمح لنا بتأكيد ذلك . وأخيرا وفى القسم السفلى ، فوق أحد الجزر النيلية كما يتراءى لنا ، ها هم مجموعة من الرجال يقومون بعملية غرس إحدى أشجار النخيل الرائعة الجمال . إن التنظيم الاقتصادى للمملكة ، ومظاهر الاحتفالات بالنصر المظفر هى أهم ما يوضحه هذا الحدث الأولى من أحداث تاريخ مصر .

وبالنسبة لرأس مقمعة الملك "نعرمر" ، فهى تقدم أحد مشاهد التتويج الملكى ، والتى ستمثل بعد ذلك خلال العيد اليوبيلى للملك : إنه العيد "سد" ، فهنا نرى "نعرمر" جالسا بداخل جوسق ذى أعمدة من سيقان الأشجار . إنه متوج بالتاج الأحمر ، فهو يبدو هنا ملكا لمصر السفلى ؛ والأشخاص أنفسهم الذين قابلناهم من قبل يحيطون به ويتبعونه. ثم هناك أيضا الشارات التى تتضمن الأشكال الإلهية المعبودة فى الجنوب ، ويلاحظ أن الإلهة أنثى النسر " بالكاب" تشرف بوجودها على الجوسق الملكى لضمان حـمـاية الملك ، وللمـرة الأولى نجـد هنا أن الجـزية والغنائم التى عـاد بهـا الملك من انتصاراته قد أُحصيت وفصلت بدقة متناهية من خلال أحد السجلات الثلاثة المواجهة لنعرمر ، وهى: ٤٠٠٠٠٠ من البقرات ، و ١٤٢٢٠٠٠ ماعز ، و ١٢٠٠٠٠ أسير حرب ، وربما يتراءى لنا أن هذه الأرقام تبدو " ضخمة " إلى حد ما . ولكنها على ما يُعتقد ، تعبر عن ضراوة المعارك الحربية وشراستها .

لقد انبثقت الوثيقة التـاريخيـة من خلال هذه النقـوش البـارزة الأوليـة . وفى تلك الأزمنة الغابرة لم يكن يفرد مكانا فسيحا للنصوص المدونة المكتوبة ، فالصورة المنحوتة هى التى قامت فى البداية بالتعبير عن أولى خطوات التطور السياسى والاقتصادى بمصر الفراعنة .

ولقد لوحظ أنه منذ ذلك الحين بدأ يتضاءل استغلال الأدوات الدارجة الاستعمال كدعامة لرسم المشاهد والأشكال ، ورويدا رويدا بدأ الفن المعمارى بكافة أوجهه وعناصره يقدم الإطار اللازم لإنجازات وأعمال الفنانين .

اللوحات الجنازية

لقد بدأت أولى مظاهر الارتباط تتراءى فى البداية مع الفن المعمارى الجنازى .

فقد استهلت اللوحات الجنازية الأولى ظهورها فى مصر إبان عصر الأسرة الأولى ثم الثانية أى فى العصر الثينى ، فإن الملوك الأوائل قد أقاموا أولى عواصمهم فى "ثنى" This (بجوار أبيدوس) بمصر العليا ، وأكثر هذه اللوحات شهرة وذيوع صيت هى التى اكتشفها " أميلينو " ، و " بيترى " فى أبيدوس (بالجنوب) ، وكذلك تلك التى عثر عليها من خلال تنقيبات زكى يوسف سعد فى حلوان ، و "كويبل" فى سقارة (شمالا) ، ولا شك أن هذه اللوحات الجنازية كان لها دور مفيد ومؤكد : فإنها تحدد شخصية المتوفى ، وتعبر فعليا عن ملكيته ، وعادة توضع أمام المقبرة أو بداخلها وفقا لتباين المواقع واختلافها ؛ وكذلك فهى تساعد على دوام وانتظام تقديم القرابين . وتبدو اللوحات المصرية مختلفة تماما عن اللوحات الإغريقية ، فهذه الأخيرة لا تعدو أن تكون سوى لوحات تذكارية مجهولة الهوية .

خلال العصور الموغلة فى القدم ، كانت الشعائر الجنازية تقام خارج المقبرة (أى المصطبة) ، وأمامها مباشرة . وكانت الواجهة الشرقية للمقبرة تتضمن ما يشبه الكوة حيث تستقر اللوحة الجنازية ومائدة القرابين ، والاثنتان فقط كانتا وقتئذ بمثابة العنصرين الوحيدين ضمن ذلك المبنى اللذين يحظيان بالزخرفة والنقوش . فنلاحظ أن اللوحات التى عثر عليها فى أبيدوس لم تكن تتضمن سوى أسماء ملكية ، وأكثرها نقاء وجلاء وتناسقا - كما سبق أن رأينا - هى اللوحة الخاصة بالملك "جت" (الشكل ١٨) . وعادة كانت هذه اللوحات تثبت بالأرض وتبدو واضحة الاستطالة ضئيلة العرض ، وغالبا يبدو جزؤها العلوى مقوس الشكل ، فوفقا لقول عالم الآثار

الألمانى "يونكر" : إن أسقف المصاطب (المقابر) فى أبيدوس كانت منحنية الشكل ، ولذا فإن هذا الانحناء فى قمة اللوحة يهدف إلى التوافق مع خط الطبقة العليا للمصطبة ، وفى مثل هذه الحال لابد أن الضرورة كانت تحتم إدماج اللوحة بالجدار . وفى أغلب الأحيان كانت تقام لوحتان لا لوحة واحدة لكل مصطبة : فلقد عثر على اثنتين منها باسم أحد الملوك (لوحتان خاصتان بالملك " سمرخت " ؛ وبالملك " قا " ، وهما آخر ملوك الأسرة الأولى) : أولاهما كانت تتضمن علامات هيروغليفية تتجه ناحية اليمين ، والثانية فى اتجاه اليسار ، وفى هذا الصدد يقول " ريزنر " : ربما إنهما قد أدمجا فى جدار الفناء على كلا جانبى باب الدخول ، وتواجه الواحدة منهما الأخرى . واللوحات الجنازية الملكية الوحيدة التى أحطنا بها علما ، والتى ترجع إلى الأسرة الثانية تخصان الملك " برإيب سن " ، فقد عثر عليهما فى أعماق الرمال جنوب المقبرة الملكية. وكدليل محتمل على حدوث بعض الأزمات السياسية وقتئذ – والتى لم يصل إلى علمنا عنها شىء – أن حرم القصر يبدو هنا وقد اعتلاه شكل الحيوان الذى يمثل الإله ست : وهو كلب سلاقى ضخم ذو أذنين عاليتين وذيل متشعب ، كان يعبد خاصة فى مصر العليا وقتئذ ، وهكذا فإن علامات الكتابة فوق اللوحتين قد اتجهت نحو وجهة واحدة . ويعتقد " ريزنر " أنهما كانتا تستندان بظهريهما عند نهاية جدارين يحددان طريق دخول المقبرة : فهناك مثال تالٍ لهذا النمط من التنظيم يرجع إلى الأسرة الخامسة (مصطبة "شبسس كا إف عنخ") ويستطيع أن يؤكد هذه النظرية ، خاصة أن اللوحتين فى هذه الحالة الأخيرة قد عثر عليهما بمكانهما الأصلى .

أما بالنسبة للوحات الجنازية التى عثر عليها " بالشمال " فإن مضمونها أكثر تطورا . إنها تعتبر كوثائق مدنية لا ملكية فحسب ، وهى لا تنم فقط عن الملكية الفردية بل هى نصب جنازى بكل معنى الكلمة . ويبدو مالكها المتوفى ممثلا فوقها وهو جالس على مقعد بدت قوائمه الأربعة كقوائم الثور أمام مائدة مليئة بالقرابين ، وتحمل هذه اللوحة اسم وألقاب صاحبها المتوفى بالإضافة إلى النص الشعائرى الخاص بصيغة القرابين الجنازية . وفى حلوان استطاع زكى يوسف سعد أن يثبت أن : اللوحات فى ذلك الموقع خلال العصر الثينى كانت مدمجة بالسقف غرب القبو ، وبحيث يسمح وضعها بأن تكون الرسوم والأشكال الممثلة عليها مواجهة تماما لوجه المتوفى . وكانت

اللوحة تدمج وتثبت ما بين بلاطتين حجريتين ، وتعمل على سد ما يمكن اعتباره منفذ حفر أفقيا بداية من سطح الأرض بالخارج وحتى سقف القبو ، وهكذا يتم الاتصال ما بين القرابين الفعلية الموضوعة بالخارج ، وبين التغذية السحرية للمتوفى التى تكفلها الصور المحفورة فوق اللوحة ، والتى تعمل بالتالى على استمرارية البقاء والعيش اللانهائى .

ولا ريب أن هذا الارتباط البدائى بين النقوش البارزة والفن المعمارى قد تطور تطورا هائلا بداية من الأسرة الثالثة خاصة بعد تشييد المصاطب المتعددة الحجرات، التى اعتبرت جدرانها الجيرية الناعمة الملمس كدعامة مثلى لعمل الفنانين .

مولد فن النحت

لقد عثر على الكثير من التماثيل الصغيرة الممثلة لرجال ونساء ، والمنحوتة من العاج أو البازلت التى لا يزيد ارتفاعها عن بضعة سنتيمترات ، ولا يسهل تماما تأريخها بكل دقة ، وجميعها ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ والسنوات الأولى من الفترة التاريخية . والغريب فى الأمر ، أن معظم هذه التماثيل الصغيرة قد عثر عليها بداخل " خبيئات " وليس بالمقابر ، وأحيانا كانت هذه الخبيئات تتبع بعض المعابد . وبها كان الكهنة يخبئون القطع التى ترجع إلى عصور متباينة ؛ لحمايتها وحفظها إبان فترات القلاقل والاضطرابات : وهذه هى الحال بمصر العليا بالنسبة لخبيئة المعبد القائم بمدينة هيراكنبوليس ، ولخبيئة معبد أبيدوس . إن النظرة الشاملة لهذه التماثيل الصغيرة البدائية ، الخشنة المظهر غير المتقنة تماما ، يوحي بأنها متطابقة ومتماثلة جميعا ، إن أشكالها تبدو غير دقيقة الصنع ، ومازالت خاضعة للمادة الأولية التى نحتت منها ، بل وتعود بالذاكرة إلى تلك الأوثان التى كانت تعبدها عشائر "السيكلادس" فى الألفية الثالثة ق . م . فالرجل يمثل وقد ضم ساقيه معا وألصق ذراعيه بجانبى جسده (عادة لا تنفصل أعضاء الجسد عن الكتلة الحجرية الأساسية) ، وهو غالبا واقف على قدميه فى وضع متصلب متيبس ، ويغطى رأسه بما يشبه القلنسوة ، وشعره قصير ، ولا تنم تقاطيع الوجه عن أية هوية محددة ، وعيناه فائقتا

الاتساع ويعتليهما انتفاخ ما يمثل الجفنين ، أما حاجباه فهما شديدا التقوس ومنحرفان نحو الصدغين ، وعندما تصور اللحية فإنها تبدو مدثرة بما يشبه الجيب يسترسل حتى مستوى البطن . وإذا كان الرجل عارى الجسد تماما فهو يرتدى ما يسمى " كيس العورة " : عبارة عن أنبوبة لستر عورته ، وهو ليبى المنشأ .

أما التماثيل الأنثوية الصغيرة ، فإنها تركز بصفة خاصة على سمات المرأة المخصبة : فهى تمثل واقفة ، منفرجة الساقين ، وأحيانا تبدو مفتقدة القدمين ، وربما أن ذلك يجعلها متاحة وفى متناول اليد دائما ، وقد عقدت ذراعيها على هيئة سلة فوق رأسها ، أما وجهها فلا سمات واضحة أو مميزة له ، وكل ما يتضمنه هو مجرد شقين اثنين يمثلان العينين . ولكن يبدو أن الفنان قد اكتفى هنا بتقديم التفاصيل "الأساسية" ، وبذا عمل على إلقاء الضوء على استدارة الردفين والبطن والصدر بنهديه النافرين . لاشك إذن أن الغرض الأساسي من تلك الكائنات الأنثوية هو فى المقام الأول : توفير استمرارية الجنس .

وفى هذا المجال نستطيع أن نرى أيضا أشكالا صغيرة لبعض الحيوانات المألوفة ، مثل : فرس النهر ، وابن آوى ، منحوتة من الحجر .

وبداية من العصر الثينى مر فن نحت التماثيل بفترات تطور ونمو كبرى ، وأول ما لوحظ عليه من سمات جديدة ، هى : الاهتمام الشديد بتمثيل الشخصيات (بورتريه) ، ومحاولة ابتدائية للتوزيع المتوازن بين الخطوط والأحجام فى معالجة الكتل الحجرية .

وحقيقة الأمر أنه لم يصل إلى أيدينا سوى قدر ضئيل من أعمال فن النحت الملكية وقتئذ. فها هى علي سبيل المثال رأس أحد الحكام ، وربما يكون نعرمر : إنها تعبر من خلال قسمات الوجه عن المنبت الأفريقى لهذا الملك الوافد من " الجنوب " ، بل وتتطابق بتقاطيع الوجه الذى رأيناه وحللناه آنفا من خلال بعض النقوش البارزة ، إن هذا الرأس هو البقية الباقية من تمثال كامل لا أثر له مطلقا فى الوقت الحالى ، وقد نحت من الحجر الجيرى ، ويحفظ حاليا " بالكلية الجامعية " بلندن . ولقد أضفى العاج لونه الأبيض المميز على أحد التماثيل الصغيرة لملك ما لم نستطع تحديد هويته ، ولا يزيد ارتفاع هذا التمثال الصغير عن ٨٫٥ سم ، وقد عثر عليه بخبيئة معبد أبيدوس، وهو قائم حاليا " بالمتحف البريطانى " بلندن . ويبدا هذا الملك متوجا بالتاج الأبيض المرتفع

الخاص " بالجنوب " ، وارتدى المعطف الذى أصبح بعد ذلك بمثابة الرداء التقليدى الذى يلبسه الملوك خلال أعيادهم اليوبيلية : إنه يغطى كل جسده ، وفتحته مثلثة الشكل، وزخرف بزخارف على هيئة معينات متراكبة ومتداخلة وبعض الجدائل . ولا يبدو من تحت هذا المعطف سوى يدى الملك ، حيث كان يمسك بهما منذ الأزمنة الأولية صولجانه وسوطه (أو مروحته) . لاشك إذن ، أن ملابسه والوضع العام الذى اتخذه كانا بمثابة تقاليد تصويرية استمرت لفترة مديدة بعد ذلك . وحقيقة أن الجزء السفلى من هذا التمثال قد دمر وفقد ، ولكن بالرغم من ذلك يمكننا أن نلحظ تقدم ساقه اليسرى إلى الأمام .

وربما أن فن النحت الأولى هذا يدل أيضا على اهتمام الملكية الحديثة بأن تكفل لنفسها الدعائم والأسس الدينية القوية الثابتة لكى ترتكز عليها . فها هو أحد التماثيل الصغيرة (سجل عليه اسم الملك نعرمر) قد كرسه الفرعون للإله تحوت فى هيئة قرد البابون ، ونفذ هذا التمثال من مادة الأراجونيت (حجر متبلور من مادة الكالسيوم) ، ولا يزيد طوله عن ٥٢ سم ، وهو قائم حاليا " بمتحف برلين " . ومن خلاله يمثل الإله جالسا القرفصاء وجسده منتصب تماما وقد بسط يديه فوق ركبتيه وبدا غطاء رأسه واضح التفاصيل ، فقد أجاد الفنان فى إضفاء مظاهر الوقار والعظمة على هذا الإله . ولعلنا نلاحظ فى هـذا المجال تنوع وتباين المواد المستعملة فى تنفيذ التماثيل ، فنرى على سبيل المثال تمثالاً صغيرا لأحد الأسود يرجع إلى الحقبة التاريخية نفسها وعثر عليه بداخل خبيئة معبد هيراكنبوليس ، وقد صنع من الطين الناضج ، ودهـن باللون الأحمر بمزج قاعدته من الهيماتيت أو حجر الدم ، وفى النهاية صقل ولمع ، وهو محفوظ حاليا " بمتحف الأشموليان " بأكسفورد . ويتراءى هذا الحيوان الملكى وهو جالس وقوائمه الأمامية ممتدة تماما أمامه ، أما ذيله فهو يشكل دائرة تحيط بقائمته الخلفية اليسرى ، وعن لبدته فقد نمنمت وزخرفت بدقة ومهارة فنية واضحة ، وأبرزت عضلات جسمه بدراية وحذق ، وتجسد " بروفيل " رأسه فى واقعية مدهشة .

وهناك الكثير من الروائع الفنية التى أبدعت خلال تلك الحقبة الغابرة : تمثالان للملك "خع سخموى" آخر ملوك الأسرة الثانية ، وقد عثر عليهما معا فى هيراكنبوليس: أولهما نحت من حجر الشست ، ويبلغ طوله حوالى ٥٦ سم ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . ومما يؤسف له أن الجزء الأيمن من وجهه قد شوه ودمر ،

أما عن ثانيهما فقد صنع من الحجر الجيرى ، وتمت به حاليا بعض الترميمات والإصلاحات ، وهو قائم فى وقتنا هذا " بمتحف الأشموليان " بأكسفورد .

ومن الملاحظ أن وضع كلا التمثالين يتطابق تماما : فالملك جالس فوق عرش مكعب الشكل واضح البساطة له ظهر صغير منخفض ، واعتلى رأسه التاج الأبيض ، وارتدى المعطف المعروف تحت اسم " اليوبيلى " ، والذى أحطنا به علما فيما سبق : له فتحة مثلثة الشكل ، ويصل إلى منتصف الساق تقريبا ، ويتلاقى جانباه فوق الصدر . ويضع الملك قبضة يده اليمنى فوق فخذه ، أما ساعده الأيسر فقد بسطه فوق صدره قريبا من خصره . وأهم ما يشد الانتباه فى وجهه هو التصوير الواقعى الواضح : فالعينان مسحوبتا الطرفين يوضحهما تقوس الحاجبين (انحناؤهما يتوازى مع انحناءة الجزء السفلى من التاج) ، وتحت العينين بدا بعض الانتفاخ الطفيف ، والوجنتان بارزتان إلى حد ما ، وفمه رقيق الشفتين ، وذقنه ممتدة قليلا إلى الأمام ؛ ربما لخلق شيء من التوازن مع التاج الضخم المرتفع المائل بعض الشيء أماما . ولا ريب مطلقا أن هذه الإبداعات تدل على تمتع الفنان بتمكن ومقدرة فائقة فى معالجة المواد ، وأيضا عن اهتمامه البالغ باكتمال التفاصيل ودقتها المتناهية .

ها هى إذن صور وأشكال ملكية بدائية لتاريخ فى طور الإعداد ، ولفن فى مرحلة التطوير والإتقان .

وغالبا ما تبدو التماثيل الصغيرة الخاصة بالأفراد كأشكال مكلفة بأداء وظائف ما، وعادة يتم صنعها فى الورش الملكية ، وأحيانا يقدم الملك البعض منها لكبار موظفيه. وينحصر كل تمثال صغير بداخل " إطار " الكتلة الحجرية التى قُدَّ منها ، ومحيطه مغلق إلى حد ما ليمثل بالتالى كتلة مدمجة وسميكة تعمل على إحيائها وإنعاشها بعض التقسيمات الكبرى الواضحة تماما ، وتنسيقه متعقل لأعضاء الجسم كضرورة تشكيلية تتواءم تماما مع أوضاع الثبات وعدم الحركة .

وبعض هذه التماثيل الصغيرة يتخذ أوضاعا فائقة القدم : مثل التمثال الخاص بالأمير " حتب دى إف " ، وهو أحد الوزراء الجنازيين ؛ فقد صور وهو راكع على ركبتيه (ومثل هذا الوضع نادر الحدوث) . والتمثال من الجرانيت ويبلغ طوله حوالى ٣٩ سم ، وهو محفوظ بالمتحف المصرى بالقاهرة : ويلاحظ أن الأعضاء

والجسد قد اندمجت معا فى كتلة واحدة ، والرأس واضحة الضخامة ، وغير متناسقة مع الجسم ، كما أن التحرر من كتلة الحجر الأساسية لا يبدو موفقا . وهناك تماثيل أخرى من هذا النمط قد تكون أكبر حجما إلى حد ما ، ويلاحظ محاكاتها لأوضاع التماثيل الملكية ، وتتبع غالبا أسلوبا متقنًا سواء من ناحية الحجم أو الخطوط ، وبالقطع ينم ذلك عن تفوق الفنان المنفذ وتمكنه . ومن هذا المنطلق فإن تمثال الكاهن الذى يرتدى جلد النمر وهو يدعى " نجم عنخ " جدير بالإشارة إليه (صنع من الجرانيت ، وطوله ٦٢ سم ، وهو محفوظ بمتحف ليدن) وحقيقة أنه يبدو فى وضع الجلوس التقليدى ، ولكن الاهتمام بتنسيق الأشكال واضح تماما : نجد أن المكعب والقوس يهيمنان تماما على هذا التكوين من خلال أسلوب التوازى والتعارض : فالشكل المكعب الذى يبدو عليه المقعد ، يتراءى فى الجزء العلوى من الجسد العريض المنكبين ، وأيضا فى شكل الوجه بصفة عامة وقبضة اليد المقفلة ، كما أن حدود الساقين تتشابه مع مثيلاتها بالعرش ، واستدارة الشعر المستعار تتكرر فى الخط الزخرفى الواضح على جانب المقعد ، وكذلك هناك استدارة حواف الثوب المتشابكة : إنها جميعا خطوط بسيطة تمتزج فى تناسق وتناغم بهدف توافر رؤية صافية وهادئة .

الفترة المنفية

(من الأسرة الثالثة إلى السادسة ٢٧٧٨ - ٢٢٦٠ ق . م)

العصر الذهبى الأول لفن النحت

تقع مدينة منف ، أو " ميزان القطرين " ، عند قمة دلتا النيل، أى بالملتقى الطبيعى لكل من مصر العليا والسفلى . وبداية من الأسرة الثالثة ، وحكم " زوسر " (حوالى ٢٧٧٨ ق . م) كانت هى عاصمة مصر . ولا شك أن نعرمر بدافع وحس سياسي قوى هو الذى أسس هذه المدينة ، التى تحولت منذ وقت مبكر إلى موقع فائق الأهمية ، وحيث قامت على مدى آلاف السنين من التاريخ المصرى بدور مهم للغاية . وحول منف ومنطقتها وقتئذ نظمت كافة مظاهر الحياة السياسية ، والدينية ، والاقتصادية ، والفنية بمصر ، وعلى أرضها نصب الفراعنة أهرامهم ، وبها أُنشئت ورش فن النحت والرسم الكبرى . ولقد تم كل ذلك خلال حكم أربع أسرات ملكية (حتى العام ٢٢٦٠ ق . م) . وبها أقام " زوسر " هرمه المدرج ، " وأسس " منطقة سقارة ، حيث قام بإنجازاتهم أيضا ملوك الأسرة السادسة ، فافتتح "سنفرو" هذه الأعمال الكبرى من خلال ثلاثة أهرام بكل من دهشور وميدوم ، أما "خوفو" وخلفاؤه فمن خلال نصبهم ومنشآتهم ، أى " عجائب الدنيا " أرسوا إلى الأبد دعائم عظمة ومجد هضبة الجيزة . ثم هناك أيضاً مواقع أخرى مثل "أبو صير" ، و "أبو غراب" ، اتخذها ملوك الأسرة الخامسة خاصة كمجال لتشييد نصبهم ومنشآتهم الكبرى . وكان ذلك هو عصر الملوك الأوتوقراطيين (مطلقى السلطة) أصحاب السيادة الكاملة على البشر ، والأراضى التى كانوا يديرونها من خلال نظام مركزى محكم قوى . إنه العصر الذى كان الملك إبانه يتمتع بكل سلطات إصدار القرارات وتنفيذها ، إنه عصر كان الفرعون خلاله هو المركز الأوحد للنظام القائم ، وحيث يقوم كبار موظفى الدولة بدور "عينى وأذنى الملك "، فإنه هو المشرِّع الوحيد فى مصر ، وقاضيها الأوحد ، والكاهن الفعلى الأعلى ، وقائد

الجيش كله . إن شعب مصر قد بلغ أوج درجات ازدهاره وتألقه ، مثله كمثل هضبة الجيزة الصحراوية التى ارتقت أسمى مراتب العظمة من خلال تشييد أضخم وأعظم أهرامها . وعندئذ بدأت مصر تتعامل على أوسع مدى مع الدول المحيطة بها : فها هى النصوص تروى حكايات عن المغامرات التى مرت بها البعثات إلى أفريقيا (النوبة والسودان) بغرض التخلل وفتح طريق جديد ، وأيضا لإحضار بعض المنتجات الزراعية ، وقطعان المواشى ، والأخشاب خاصة ، من خلال هذه الحملات النائية . وإلى آسيا توجهت البعثات العسكرية لجلب ثروات مناجم سيناء ، وأخشاب الصنوبر الثمينة من لبنان ، بل وأرست دعائم السيادة الفرعونية فى كافة أنحاء تلك المنطقة ، فأحكمت بالتالى قبضتها على المتمردين واللصوص وقطاع الطرق .

يعتبر الفن التصويرى بمثابة انعكاس للتاريخ ، فأشكال الملك وصوره كانت تعبر عن الأيديلوجية الملكية وقتئذ ، فلقد اعتبرت بالفعل بمثابة الدليل الوحيد على ذلك بداية من الأسرة الثالثة وحتى أواخر الأسرة الخامسة ، فإن النصوص الدينية المتواصلة التى تضمنتها "متون الأهرام" لتوضيح المفهوم الخاص بالفرعون ، لم تظهر إلا بداية من عصر " أوناس " آخر ملوك الأسرة الخامسة .

إن جلالة وعظمة الحاكم المطلق لمنف قد عبر عنها فن النحت أبلغ وأروع تعبير . فها هو على سبيل المثال تمثال الملك " زوسر " (الشكل ٣٤) يقف فى شموخ وعلياء منذ حوالى خمسة آلاف عام يكتنفه الصمت والظلمات فى " سرداب " هرمه بسقارة ، حيث اكتشفه أخيرا علماء المصريات ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . إنه من الحجر الجيرى ، ولا يقل ارتفاعه عن مترين ، ويوحى بدون شك بإبراز ضخامة الحجم . وتبدو هنا العناصر التكعيبية واضحة تماما للعيان ، فهى تعود بالذاكرة إلى فن النحت فى العصور الأكثر قدما ، ولكن لاشك أنه قد أدخلت عليها الكثير من مظاهر الجلال والبهاء ؛ للتعبير خاصة عن أهمية مضمون وجوهر الملكية . فها هو الملك يرتدى ثوبه اليوبيلى ، وهو جالس فوق عرش تكعيبى الشكل ، وفوق شعره المستعار وضع ما يسمى " بالنمس " ، وهو غطاء رأسى ملكى من الكتان ذو ثنيات متدلية ، وتدل لحيته المستطيلة على مكانته الملكية ، ويعمل شكل الوجه على الإيحاء بتأثير قوى من التميز والفردية يزيد فى دعمه فقدان العينين اللتين كانتا على ما يبدو قد ثبتت فى محجريهما

بأسلوب الترصيع ، بالإضافة أيضا إلى تدمير الأنف وتشوهه . ها نحن إذن أمام تمثال شخصي للملك : فلقد عثر بالفعل فى هربيط (بشرق الدلتا ، حيث كان " زوسر " قد أقام معبدا ، لايوجد له أثر حاليا) على أحد النقوش البارزة الممثلة لوجه الملك ، وربما أنه قد اتخذ كنموذج فى إحدى ورش فن النحت الملكية ، فهو يحمل سمات وجهه نفسها : إنه وجه مثلث الشكل ، بادى القصر ، بارز الوجنتين اللتين تعتليان خدين غائرين إلى حد ما ، وفم غليظ الشفتين . وفوق القاعدة يرى لقب الملك واسمه ، ويمكننا ملاحظة بعض الآثار المتبقية على تعدد الألوان : المعطف أبيض اللون ، والبشرة الداكنة ، والشعر الأسود .

ومن سخرية التاريخ أن الشكل الوحيد الذى عثر عليه لمشيِّد أكبر الأهرام وأعظمها - " خوفو " - هو مجرد تمثال صغير لايزيد طوله عن تسعة سنتيمترات من العاج اكتشف بخبيئة معبد أوزيريس فى أبيدوس . وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة : فيرى الملك مرتديا ثوبا قصيرا ، وقد توج بالتاج الأحمر (دمرت بعض عناصره الأمامية) ، وهو جالس فوق العرش العريق النمط ، ذى الظهر المرتفع إلى حد ما الذى يصل تقريبا إلى منتصف ظهره ، وقد بسط راحة يده اليسرى فوق فخذه ، ووضع يده اليمنى على صدره وأمسك بها مذبّة . وبالرغم مما حاق بهذا التمثال الصغير من تدمير وتشوهات ، ومن ضآلة حجمه ، فإن الوجه البادى الصلابة وقوة البأس قد أضفى عليه مظاهر العظمة والجلال .

والجدير بالذكر أن ملوك الأسرة الرابعة والخامسة الوافدين من منف كانوا يتسمون بقوة الشكيمة ويحظون بالسلطة المطلقة ، فهم لايقبلون الجدال أو المنازعة وينبثقون من منبت إلهى ، فهم أبناء الإله "رع" .

وعلى ما يبدو أن هذا المفهوم الخاص بالملكية الفرعونية قد تراءى خاصة بداية من الأسرة الرابعة ، وأخذ يتطور دوما ، ويتباين فى مدى قوته ومتانته ، ولكن بصفة خاصة بقى الفرعون على مدى التاريخ كله الابن البشرى لكبير مجمع الآلهة : رع ، أو من بعده آمون . ولقد وضع فن النحت فى اعتباره هذه الأيديلوجية بصفة خاصة ، ولذا فإن التمثال المعروف تحت اسم " خفرع والصقر " (شكل ١٤) يعتبر بمثابة تعبير

تشكيلى بديع عن ذلك : فقد أدمج بداخل جوهر واحد كل من الملك والإله : إنهما كائنان متكاملان يكونان وحدة إلهية واحدة . ولقد سبق أن رأينا ذلك فيما سبق . وهناك ثمانية تماثيل مماثلة للملك خفرع تكاد أن تكون سليمة من التلف ، ولا يقل طول الواحد منها عن ٦٨ ر١ متر ، من حجر الديوريت كان قد عثر عليها بمعبد " الوادى " بجوار هرمه بالجيزة . ويبدو الملك فى الوضع الكلاسيكى التقليدى : إنه يرتدى المئزر الملكى ذا مقدمة فى هيئة ثنيات ، أى "الشنديت" ، وقد غطى رأسه "بالنمس" ، وثبت لحيته المستعارة ، ووضع راحة يده اليسرى فوق ركبته ، أما قبضة يده اليمنى فقد أسندها فوق فخذه . إنه جالس فوق عرش مرتفع الظهر ، ويرتكز هذا العرش على أربعة قوائم شبيهة بأرجل الأسد ، واتصلت كل من القائمتين الأماميتين بواسطة رأس ذى لبدة كثيفة بجسم الأسد الذى يمثل المتكأين : إن ضراوة الأسد وجبروته يعتبران بالنسبة للملك ضماناً للحماية . ويتضمن أحد هذه التماثيل شكلا للصقر (رابض فوق ظهر كرسى العرش وقد أحاط رأس الملك بجناحيه) ، ويعبر عن إلهام الفنان الفعلى ، فإن النحات المصرى لا يرجع فقط إلى مجرد كتالوجات الصور والأشكال ؛ ولكن فى إطار بعض المواضيع الكلاسيكية تتألق أحاسيسه الشخصية وتزدهر . ويتم ذلك وفقا للتلاعب بالخطوط الذى يعبر عما يجيش بداخله من أفكار ، إن هذا الوصف التالى الخاص بالملك ، هذا العاهل العظيم المطلق السلطة ، الوثيق الصلة بالآلهة قد عُبِّر عنه بعد بضعة قرون ، من خلال "متون الأهرام" بل ويمكن اعتباره كشرح لذلك التمثال :

« الملك ، كم هى رائعة رؤيته ، إن جبينه كمثل رع وهو متوج . إنه يرتدى مئزره مثل حتحور ، وريشته تماثل تلك التى تبدو فوق الصقر الإلهى ، وهو ينطلق نحو السماء بين أقرانه ... إنه الملك ، الكائن المقدس ، الأعلى ، المعظم ، النجم الذى تتجلى أمامه الآلهة ... ها هو الملك يتألق فى مجده وعظمته ، وقد توج بتاجه ، ويمسك صولجانه بيده، وبيده الأخرى رفع مقمعته البيضاء . إنك تنتمى إلى الآلهة التى تحيط بـ " رع " ، قبل أن تظهر نجمة الصباح . إنك تولد مع مولد كل شهر ، كمثل القمر . و "رع" يعتمد عليك وهو فى أفقة » .

إن الفرعون والآلهة يتآزرون معا فى حكم مصر : ويؤكد ذلك ويقره ثالوث الملك "منكاو رع" (الشكل ٣٥) : إن كلا من هذه التماثيل الثلاثة لايقل طوله عن متر تقريبا، وهى منحوتة من الحجر المتبلور حيث يضفى اللون الأخضر الزيتونى لمعانه على هذه

المادة . ولقد اكتشفها علماء الآثار الأمريكيون الذين كانوا ينقبون بموقع الجيزة بداخل خبيئة معبد " الوادى " الملحقة بهرم هذا الملك . وعلى ما يبدو ، أن هذا المعبد لم يكن قد انتهى العمل به تماما عند وفاة الملك ، وبذا فقد أكمل سريعا ببعض التشطيبات من قوالب الطوب اللبن إبان حكم خليفته " شبسسكاف ". ولقد وزعت تلك التماثيل المكتشفة ما بين متحف القاهرة وبوسطن (بالولايات المتحدة الأمريكية) . ومن منطلق خطوط عالية ومستطيلة متوازية وصاعدة ، صُوِّر ثلاثة أشخاص متجاورون لبعضهم بعضا واقفون فى جلال ورفعة ، وهم : الملك ، الذى يحتل غالبا مكان الصدارة فى وسط هذا التكوين ، وعن يمينه بدت الإلهة "حتحور" حيث تألق فوق شعرها المستعار المسترسل ذى الأهداب الثلاثة قرصُ الشمس محاطًا بالقرنين على شكل قيثارة ، والذى يعتبر من خصائص البقرة المقدسة التى قد تتجسد هذه الإلهة أحيانا من خلالها. أما عن الشخص الثالث (قد يكون ذكرا أو أنثى وفقا لتباين واختلاف المجموعات) ، فهو أقل حجما من الآخرين ، وهو يمثل أحد المقاطعات فى صورة إلهية وقد توجت رأسه بشعار إقليمى . وفى البداية ، ربما كانت الضرورة تحتم وجود ثمانية وثلاثين من هذه التماثيل المجموعة : تطابقا مع عدد أقاليم المملكة ، ولكن لم يعثر عليها جميعا ، أو ربما أنها لم تستكمل وقتئذ كلها . وها هو الملك مرتديا مئزره الملكى البسيط المظهر ، أى «الشنديت» ، وقد توج رأسه بالتاج الأبيض الذى يؤكد سيادة الجنوب على الشمال وتغلبه عليه ، وامتدت ذراعاه رأسيا بجانبى جسده فى وضع مماثل لمرافقيه الآخرين . وبدت الإلهة فى ثوبها البسيط الطويل الملتصق تماما بجسمها ذى الحمالتين ، الدارج وقتئذ بين نساء مصر . ومن خلال بعض التكوينات الأخرى ، يلاحظ أن الإلهة حتحور ، هى التى تتصدر المجموعة ؛ إذن لم يكن هناك أى تصلب أو جمود فى عرض الأشخاص الثلاثة ، ولكن يبدو "منكاورع" دائما أكبر حجما بدرجة ما عن الاثنين الآخرين . ويحمل هذا العمل الفنى مضمونا ومعنى عميقا : إن الملك هو تجسيد حورس فوق الأرض (فهذا ما يعبر عنه أول عنصر بقائمة ألقاب ووظائف الفرعون ، وكذلك التمثال السابق الممثل لخفرع) ، وأيضا الملكة يمكن أن تمثل بالإلهة حتحور التى يعنى اسمها " قصر حورس " ، وهى الإلهة السماوية المرتبطة بالصقر الشمسى ، فلقد شبهت السماء بالفعل ببقرة خصبة مثمرة للحياة ، والسماء هى أيضا مأوى وسكن الشمس التى تمثل من خلال الصقر الذى يحلق دوما فى سماء مصر ، والذى بدا رويدا رويدا يمثل بحورس وفقا لتصوير أسطورى . إذن فإن كلا من

منكاورع وحتحور هما زوجان بشريان وإلهيان فى آن واحد ، وهما يقومان بحماية ورعاية أقاليم المملكة التى اعتبرها الفنان النحات هنا كابن إلهى أو ابنة إلهية لهذين الزوجين .

ونستطيع أن نرى استنساخا لهذا الموضوع ذاته من خلال تشكيل أكثر إيجازاً، أنجز إبان الأسرة الخامسة ، فالأمر لايتعلق فى هذه الحال بثالوث ، بل بثنائى. فها هى مجموعة مكونة من شخصين لا تحمل مضمونا عميقا مثل سابقتها: نرى هنا تمثالا صغيرا لايزيد طوله عن ٥ر٦٣ سم من حجر الديوريت ، وقائم حاليا " بمتحف المتروبوليتان للفن " بنيويورك ، إنه يمثل الملك " ساحورع " (ثانى ملوك الأسرة الخامسة) جالسا فوق عرشه ، ويرتدى كلا من " الشنديت "و "النمس" (التى تعتليها الحية الحامية) ، وإلى جانبه بالناحية اليمنى يقف شخص ضئيل الحجم إلى حد ما ، يرتدى نفس نمط ثيابه ، ووفقا للشعار الذى يتوج رأسه (صقران جاثمان فوق مجثمهما) ، فهو يمثل المقاطعة الخامسة بمصر العليا ، وعاصمتها " قفط " بشمال طيبة ، وباعتباره كائنا إلهيا فقد التحى باللحية المستعارة المقوسة عند نهايتها ، فإن اللحية الخاصة بالملوك تبدو مستقيمة الشكل ، وبيده اليسرى أمسك بالرمز " عنخ " ، وهو يعنى كلمة " الحياة " . إن هذا الكائن يمثل الجانب المؤله لأرض مصر الذى يهب ثرواته وخيراته للفرعون ويثبت دعائم ملكه إلى الأبد . فهذا بالفعل ما تشير إليه الكتابة المحفورة فوق قاعدة هذا التمثال ، ولسوء الحظ أنها دمرت وشوهت إلى حد ما . ولكنها بالرغم من ذلك ، مازالت تسمح بقراءة جزء من الحديث الذى يوجهه هذا " الإله " إلى الملك " ساحورع " : « إننى أمنحك كل القرابين المتوافرة بمصر العليا ، فهل تستطيع أن تكون مثار فخر ومجد إلى الأبد فوق عرش مصر العليا والسفلى ؟ »

ولا ريب مطلقا أن النصب الذى يعبر أروع تعبير عن أسمى درجات مضمون الملكية الإلهية ، هو : أبو الهول العظيم بالجيزة . إنه صورة أبدية وخالدة للملك "خفرع"، ولقد حرف الاسم المصرى "شبسس عنخ" فى اللغة الإغريقية ليصبح Sphinx (سفنكس) ، وتعنى " التمثال الحى " إلماحا إلى العمل الفنى نفسه . فها هو قائم بالجانب الشرقى للأهرام ، بجوار الطريق المؤدى نحو هرم "خفرع" قبل معبد " الوادى " بحوالى ٥٠٠ متر . لقد نحت هذا التمثال من الصخور القائمة فى مكانه ، وتمت به بعض الإضافات بالحجر الجيرى من محاجر طره . فها نحن نرى هذا الأسد العملاق

الفائق الضخامة برأسه ذات السمات الملكية يمدد جسمه الحيوانى الهائل ما بين الصحراء المخضبة بالأحمر ، والسماء . إن ارتفاعه لايقل عن ٢٠ مترا ، وطوله ٧٥ مترا ، أما وجهه فهو صورة واقعية لخفرع ، وأساسا كان قد دهن باللون العاجى المائل للاحمرار ، ويحيط به شعر مستعار كثيف هائل يعتليه النمس ، و" الحية الحامية " الملكية . وفى كل صباح يتلقى فى لحظة بزوغ الفجر أولى أشعة الشمس الجديدة ، إنه يهيمن من بعيد على العاصمة ، ليبين للبشر أن الملك والشمس يمتزجان معا فى كيان إلهى واحد . بعد ذلك وبداية من الأسرة الثامنة عشرة تحول أبو الهول إلى الإله " حورس - فى الأفق " ، وظل هذا العمل الفائق الإتقان على نفس عظمته وجلاله فلم تؤثر به أبدا تلك القذائف المدفعية التى أطلقها على أبى الهول أحد أمراء العصور الوسطى ، ولم تنل منه بعض المناوشات التى شنها عليه جنود نابليون الفرنسيين ، ولم تستطع رمال الصحراء العاصفة التى تهب مع الرياح العاتية أن تطمس معالم العظمة والمجد المترائية على هذا الوجه . فها هو "خفرع" ، منذ آلاف السنين مازال يظلل بحمايته على جبانة الجيزة التى كان يقوم بحراستها . إنه الملك - الإله ، القوى الشكيمة يسهر على رعاية الموتى فى حياتهم الأخرى بعد أن حقق سلامة وأمان الأحياء، إن مظهر جسده السنورى يضفى المزيد من الفاعلية الدفاعية والرعاية إلى مظهر الملك وفقا لتلك الأيديلوجية الشائعة تماما فى مصر ، والتى سوف نقوم بتحليلها فيما يلى ، وهى تقول أن اندماج الشكل الإنسانى بالحيوانى فى هيئة واحدة يخلع عليها كافة صفات وخصائص الإنسان والحيوان فى آن واحد .

وخلال تلك المرحلة التى بلغت فيها منف أوج عظمتها ، حيث كان الملك يمارس حكما مطلقا ، قلما كان يمثل بمصاحبة زوجته الملكة المعظمة ، وأول هذه الأعمال الفنية التى أحطنا بها علما هو تمثال صغير للملك "ددف رع" (سلف خوفو) بمصاحبة زوجته، وقد نحت هذا التمثال من الصوان ، ودمر الجزء العلوى منه ، وحاليا لايزيد طوله عن ٢٧ سم وهو معروض الآن بمتحف اللوفر ، ولم يتبق منه سوى ساقى الملك الجالس على عرشه : إنهما واضحتا الامتلاء ، غير متقنتى الصنع . ويسارا على واجهة العرش المكعب الشكل نستطيع أن نقرأ اسم حورس الخاص بالملك ، وفوق القاعدة حفر اسم " ابن رع " وقد أحاط به خرطوشه ، ويمينا مثلث الملكة وهى راكعة ترتدى ثوبا بسيطا ملتصقا بجسدها ، وقد وضعت على رأسها شعرا مستعارا قصيرا ، وتبدو

قامتها متناهية الضآلة لايزيد طولها عن مستوى منتصف ساق زوجها الملك . وعسى ألا نعتقد أن هذا التباين فى ضخامة القامة ما بين الملك وزوجته الملكة يدل على عبودية المرأة أو تبعيتها ، فالمرأة فى مصر كانت تتمتع بكامل حريتها وتحظى بكل حقوقها المدنية ، ولكن يتعلق الأمر هنا بنوع من التبجيل والاحترام لملك منف القوى البأس .

إن التمثال - المجموعة الفعلى الممثل للزوجين الملكيين (الوحيد خلال تلك الحقبة) يجسد الفرعون " منكاورع " وزوجته الملكة " خع مرر بنتى " واقفين معا متجاورين ، ويبدو هذا التمثال المجموعة مستندا بظهره إلى عمود مرتفع ، واقفا فوق قاعدة . ولقد تم العثور عليه بمعبد " الوادى " الخاص بهرم الملك ، وهو منحوت من حجر الشست ، وطلى بطلاء ملون (مازالت بعض آثاره متبقية حتى الآن) ، وطوله لايزيد عن ١,٤٢ متر ، وهو قائم حاليا فى متحف الفنون ببوسطن (بالولايات المتحدة الأمريكية) . وبالنسبة للتنسيق بصفة عامة ، ومدى أهمية شخصية الممثلين فإنها ترجع بالذاكرة إلى التماثيل المجموعة المعروفة تحت اسم " الثالوث " الذى مثل هذا الملك نفسه من خلالها ، ولكن الملكة البشرية زوجته تحتل هنا مكان الإلهة حتحور .

بعد أن سادت ثلاث أسرات على منف سيادة مطلقة ، ظهرت بعض الأزمات والقلاقل خلال الأسرة السادسة ، وبدا الإيمان بالملك المؤله تأليها كاملا يتلاشى شيئا فشيئا ، وهنا أصبحت كادرات المملكة خاضعة لاحتكار نمط من حكم الأقلية المستغلة التى عملت تدريجيا على تدمير وتخريب النظام الملكى القائم منذ حوالى ستة قرون . فها هو الملك على سبيل المثال قائم بقصره فى منف وقد أحاط به كبار موظفيه الذى كان يغدق عليهم هداياه وعطاياه ، وامتيازاته وتكريمه ، وهكذا اكتسبوا المزيد من النفوذ والسيطرة ، وعند وفاتهم كانت وظائفهم تنتقل فى أغلب الأحوال إلى أبنائهم ، وبالتالى عمل ذلك على إبطال وتلاشى جزء من السلطة المركزية. وخلال ذلك كان الملك يمنح للمعابد المحلية التى تحيى شعيرته بعض الامتيازات الخاصة بحق الحصانة (عدم تقييم الجزية) ، وهكذا ساعد ذلك على تكوين طوائف كهنوتية ذات نفوذ وسلطان مارست هى الأخرى حقوق وراثة الوظائف والمهن . وفوق كل ذلك : تمخض تداعى شخصية الملك وتهاويها أمام ظاهرة "حكم الأقلية المستغلة " عن تضاؤل أهمية كهنة "رع" أمام العبادات والشعائر المحلية التى اكتسبت المزيد من السطوة والنفوذ . وهكذا وورويدا رويدا أصبحت كل مقاطعة سواء على المستوى السياسى أو العقائدى

بمثابة ولاية صغيرة تتزايد فى استقلالها عن البلاط الملكى ، وفى انفصالها عن السلطة المركزية التى يجسدها الفرعون . وعند وفاة "بيبى" الأول (حوالى ٢٢٦٠ ق . م) تفجرت إحدى الثورات فى مصر ، ولقد عكس فن النحت الرسمى فى تلك الآونة صدى تلك الأحداث التى وسمت أواخر المؤسسة الملكية الأولى بمنف .

إبان الأسرة السادسة ، قدمت أيضا بعض الإبداعات الرائعة : والجدير بالذكر الإشارة خاصة فى هذا الصدد إلى التمثال النحاسى الممثل للملك "بيبى" الأول الذى لا يقل عن ١,٧٧ متر طولا ، واكتشف فى هيراكنبوليس . وفى الوقت نفسه عثر أيضا على تمثال نحاسى آخر أقل حجما لابنه "مرن رع" (طوله لا يزيد عن ٧٠ سم)، والاثنان محفوظان حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . إنهما مصنوعان كما رأينا من رقائق نحاسية ، سمرت أجزاؤها وثبتت فوق هيكل خشبى بواسطة الطرق بمسامير نحاسية . وتقول النصوص فى هذا المجال ، إن هذا النمط من التماثيل التى تصور قطعا المصير النجمى الذى سيلقاه الفرعون (يرى الفكر الأسطورى أن النحاس هو المادة التى قدّت منها النجوم) قد تراءت وتعددت بداية من الأسرة الثانية ، ولكن لم يعثر عليها بعد حتى الآن . ويُرى "بيبى" الأول من خلال تمثاله النحاسى هذا واقفا فى وضع السير الظاهرى ، ولقد عملت مظاهر الأكسدة بفعل الزمن على إضفاء سمة من الحيوية الخلابة على وجه الملك ، ولا ريب أن هذا الوجه يعتبر بمثابة " بورتريه" بكل معنى الكلمة : فالجبين مرتفع وواضح السمات ، والوجه مستطيل ، والشفتان غليظتان والأنف المستطيل فى هيئة منقار النسر يضفى على هذا " البورتريه " جلالاً ورفعة سامية. أما عن وجه " مرن رع " فتغلب عليه السمة الطفولية ، مفعم بالاستدارات ، ولكنه – مع ذلك – يسحر الألباب بنظرته التى يضفى عليها ترصيع العينين المزيد من الحيوية والتألق. وبالنسبة لكلا التمثالين ، يلاحظ أن المئزر والشعر المستعار قد صنعا من مادة مغايرة تماما ثم ثبتت فوق الهيكل الخشبى ، وعلى ما يبدو أن هذه المواد المختلفة قد شكلت من الجص ، وتمت كسوة المئزر برقائق ذهبية .

أخذ فن النحت الرسمى بعد ذلك، رويدا رويدا، يتسم بالضعف وهبوط المستوى معبرا بذلك عن اضمحلال وتهاوى الملكية نفسها ، بل لقد فقدت المواضيع الفنيّة التليدة الغابرة الكثير من رونقها وجمالها التشكيلى ، وحاول النحاتون أن "ينتجوا" ، ولكن لم يعد يجيش فى مشاعرهم الإلهام والنبوغ الذى كان يحرك الفنانين السابقين . ويمكننا أن نحكم بذلك عند التطلع إلى تمثال صغير من المرمر "لبيبى" الأول الذى يكرر نفس

فكرة مجموعة "الملك – والصقر" : إنه لا يزيد عن ٢٥ سم طولا ، عثر عليه فى سقارة ، وهو قائم حاليا بتحف بروكلين ، ويمثل الملك جالسا فوق عرشه مرتديا مئزرا قصيرا ويتوج رأسه بالتاج الأبيض ، وقد صالب يديه فوق صدره وأمسك بصولجانه ومذبته ، وبدا الصقر رابضا فوق الجزء الأعلى للعرش المرتفع الظهر ، ولكنه صور من ناحية "البروفيل" وقد أدار وجهه يمينا فلم يعد مندمجا وممتزجا بالملك ، بل إنه يوحى للرائى بأنه مجرد طائر قد حط فوق مكان ما ، لا كحيوان من الجوهر الإلهى الذى انبثق منه الفرعون ، وربما قد يبين ذلك عن عدم براعة الفنان وحذقه ؟ ... لم لا ؛ أو قد يرجع إلى تضاؤل هيبة ومنزلة الفرعون وقتئذ ، وبالتالى لم يعد كما كان مصدر وحى وإلهام للفنانين .

ثم هناك تمثال صغير آخر "لبيبى" الأول (من حجر الشست ، ارتفاعه ١٥ سم ، بمتحف بروكلين) ونجد أنه للمرة الأولى يمثل الملك راكعا على ركبتيه كما يفعل أى متعبد بسيط . فها قد ولى على ما يبدو زمن الملوك مطلقى السلطة العظام الذين حكموا إبان الأسرة الرابعة . هذه القطعة الفنية لا تتسم بالحذق والمهارة ، بل هى ضئيلة المستوى . وهناك تمثال صغير آخر يرجع إلى حكم "بيبى" الثانى يثير اهتماما وإعجابا أكثر ، سواء من ناحية التكوين أو الأسلوب : فبالرغم من أن الملك يبدو هنا وقد ارتدى "الشنديت" وتوج رأسه "بالنمس" تأكيدا على مرتبته الملكية ، فلقد مثل فى هيئة طفولية ، صغير الحجم ، جالس فوق ركبتى أمه الملكة " عنخ نس مرى رع " التى بدت فى ثوب بسيط ملتصق تماما بجسدها ، وغطت رأسها بشعر مستعار ثلاثى الأهداب . ويتضمن هذا التكوين سمة هندسية واضحة تماما لا أثر فيها لأى نعومة أو انسيابية : فقد جلست الملكة الأم فوق عرش تمتد منه قاعدة أمامية ، أما "بيبى" الجالس فوق ركبتيها فقد استدار يسارا ، وأسند قدميه فوق كتلة مكعبة الشكل عليها بعض الكتابات الوجيزة ، والشكل برمته ينم عن أسلوب الخطوط الرأسية والأفقية التى تتقاطع عموديا بطريقة متصلبة لا أثر فيها لأى مرونة أو انسياب . وكذلك من خلال هذا الموقف الذى ينم عن عدم الإعزاز ، أو بالأحرى عدم التقدير والاحترام للفرعون يمكن الإيماء إلى ذلك التمثال الصغير المصنوع من المرمر : يصل ارتفاعه إلى حوالى ١٦ سم ، (بمتحف القاهرة) ، ويمثل "بيبى" الثانى فى صورة طفل جالس

القرفصاء ، يضع أحد أصابعه بفمه (أساسا ، وقبل أن تدمر بعض أجزاء التمثال) ، (فلم يتبق حاليا سوى الإصبع فوق الشفتين ، وحطمت بعض أجزاء الذراعين) ، " والحية الحامية " قد استقرت فوق جبينه على غطاء رأس بسيط هو فقط الذى يفصح عن أن هذا " البامبينو " هو الملك نفسه . وبالإضافة إلى ذلك فإن تشكيل جسده غير متقن تماما ، ولكن على أية حال استطاع الفنان أن يصور المظهر العام للجسد الطفولى : رهافة الكتفين ، والجزء العلوى من الذراعين ، وبطن بارزة إلى حد ما .

ولا ريب أن تفاهة الأفكار الفنية ، وهبوط مستوى الأسلوب ، وضآلة حجم الأعمال الفنية المنحوتة فى مواد سهلة المعالجة قد تواكبت بالقطع مع تهاوى الملكية واضمحلالها . وعلى مدى قرن كامل ، أصبح المنبت الإلهى والسيادة المطلقة موضع جدال ومناقشة خلال حقبة زمنية شابتها القلاقل والاضطرابات الاجتماعية ، والتخلل الأجنبى فى الدلتا . فالأمر يتعلق إذن بأزمة سياسية لا بتدهور المستوى الفنى ؛ فإن فن النحت الخاص يعبر عن ذلك أوضح تعبير ، فقد كان متحررا من القيود والالتزامات وبالتالى استطاع لأطول مدى أن يقدم أعمالا متميزة رفيعة الجودة .

والجدير بالذكر أن مجموعة التماثيل الخاصة هى انعكاس للبلاط الملكى بمنف ، إن هذه الأعمال الفنية تكوّن ما يمكن أن يسمى " بالجاليرى " بكل معنى الكلمة ، التى تمثل كبار موظفى الدولة ، وعلية القوم ووجهاءها ، الباحثون عن الأبدية والخلود بواسطة هذه الأجسام الحجرية أو الخشبية ، وفى معظم الأحيان كان الملك يقدمها كهدية إلى من يود تكريمهم . وتبدو التماثيل الفردية والمجموعات الثنائية فى هذا المجال فائقة العدد . ولقد بلغ هذا الفن " الخاص " أوج عظمته إبان الأسرة الثالثة وحتى نهاية الخامسة ، مثله كمثل الفن " الملكى " ؛ ولكنه عمر لفترة زمنية أطول منه : فقدم خلال الأسرة السادسة أعمالاً جديرة بكل الإعجاب .

وفى متحف اللوفر نستطيع أن نشاهد حاليا اثنين من أكثر التماثيل قدما وعراقة يمثلان زوجين ، وهما يرجعان إلى الأسرة الثالثة ، ونحتا من الحجر الجيرى ولونا ، ويبلغ طول الزوج ١,٦٥ متر ، أما الزوجة فحوالى ١,٥٢ متر . ويلاحظ فى هذا الصدد أن التماثيل الثنائية التى نسقت أصلا بجوار بعضها بعضا بمصطباتها

بالجيزة غير ملتصقة فيما بينها ، فها هو " سبا " على سبيل المثال " أحد علية القوم بالجنوب ، ومن أقرباء العائلة المالكة " ، قد مثل بصحبة زوجته " نست " ، وهى الأخرى ذات قرابة من العائلة الملكية ، وتبدو هذه المجموعة الثنائية، وهى تكاد تكون ملتصقة بالكتلة الحجرية الأساسية ، ولذا اتسمت بشىء من الجمود ؛ ويبدو " سبا " واقفاً على قدميه ، وقد أمسك بيده اليمنى الصولجان " خرب " (رمز وظائفه الرفيعة) ، وبسط يده اليسرى فوق صدره ، وقد أمسك بها عصا ضخمة ، وارتدى مئزرا به بعض الثنيات ثبت عند الخصر بواسطة حزام ذى حلقات ، وغطى رأسه بشعر مستعار مجعد. وبالنسبة لزوجته " نست " فقد اتخذت هى الأخرى الوضع نفسه تماما ، ولكنها لا تمسك أى شىء بيديها . ولكننا قد نلاحظ هنا شيئا من عدم الدقة والمهارة : فعنقا الرجل والمرأة قصيران للغاية ، وجسداهما يتسمان بالضخامة المفرطة ، وأفخاذهما مكتنزة للغاية . ولكن بالرغم من ذلك نجد أن قسمات الرجل قد صورت فى ثقة وقوة وثبات : فإن بروز الترقوة بصفة خاصة يبدو واضحا تماما ، والعينان قد نفذا بداخل حلقة نحاسية مازالت تحمل بعض آثار اللون الأخضر : إشارة إلى نوع الكحل المستخرج من الملاخيت من أجل حماية العيون .

وضمن الإبداعات الفنية الخاصة التى ترجع إلى الأسرة الرابعة ، تجدر الإشارة إلى التمثال النصفى للمدعو " عنخ جا إف " وهو وزير خفرع وصهره ، " ومدير أعمال الملك" (الشكل ٣٦) فقد نحت من الحجر الجيرى ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٥١ سم ، اكتشف بالجيزة . ويتألق بكل سمات ليونة البشرة النابضة بالحيوية . وحقيقة أن هذه القطعة الفنية هى بالفعل " بورتريه " أمين للغاية ، وبالإضافة لذلك فهى التعبير الصادق عن شخص ما : فالرأس (مازالت تحمل بعض الشعيرات المصبوغة) تتميز بمعالجة مرنة ومدهشة ، والجفون تبدو سميكة بل وثقيلة إلى حد ما ، والنظرة المتعالية تعبر عن منزلة الشخصية الممثلة وعلو شأنها ، أما العينان فهما غائرتان بعض الشىء ويعتليان بعض الانتفاخات الواضحة إلى حد ما ، وعن الأنف فمستقيم ورقيق ، والفم عريض وينم عن هدوء السريرة والسكينة ، ويوضح تشكيل الكتفين والترقوة عن واقعية مدهشة. إذاً ، فأمامنا هنا صورة شخصية (بورتريه) على درجة رفيعة من التقنية : حيث تحاول حساسية الفنان ورهافة مشاعره أن تعبر عن واقع وحقيقة الكائن الممثل ،

وإحساسه الشخصى أمام نموذجه . وكذلك الحال أيضا بالنسبة لتماثيل " رع حتب " (ابن سنفرو) " ونفرت " (الشكل ١٥) التى أحطنا بها علما من قبل ، وهكذا الأمر بالنسبة لـ " حم إيونو " ذلك الأمير البدين (شكل ٢٤) .

لقد وصلت إلينا الكثير من التماثيل التى اكتُشفت بمصطبات منطقة منف ، والتى ترجع إلى كل من الأسرة الخامسة والسادسة ، وبتأمل وجوهها التى انفصلت عن أجسادها المهشمة؛ سوف نلحظ من خلالها مدى ما يتمتع به النحاتون من ثقة بالنفس وتعدد المواهب والمقدرة . ففى متحف اللوفر على سبيل المثال، تعرض حاليا إحدى الرؤوس التى كانت متضمنة من قبل بمجموعة " سالت " وهى منحوتة من الحجر الجيرى ، ويبلغ طولها ٣٤ سم (لا شك أن طول القامة قد مثل بالحجم الطبيعى) (الشكل ٣٧) . ويبدو واضحا هنا أن الفنان قد ركز الاهتمام على الخطوط والأحجام المكونة لهذه الرأس ؛ ليصل فى نهاية الأمر إلى تكوين يكاد يكون هندسى الشكل، فهذا الاتجاه كان له جاذبية كبيرة على النحاتين المصريين ، فها نحن نرى رأسا حليقة ناتئة إلى درجة ما إلى الخلف ، وأذنين عريضتين للغاية ، وحاجبين سميكين يعتليان عينين غائرتين بعض الشىء ، وخدين متعرجين نوا وجنتين مسطحتين تتصلان بذقن واضحة الاكتناز تميل قليلا إلى البروز . وكل ذلك يعمل بالقطع على إعطاء انطباع بالقوة ، ولا يوحى بأى وسامة أو جمال ، أما عن الفم فهو بديع التكوين . والاختلاف مدهش للغاية فيما بين الإحساس بالقوة المنبعثة من تشكيل الوجه وبين الانسيابية الواقعية وبراعة معالجة شكل العنق ، وحقيقة أننا لا نعرف بالتحديد هوية صاحب الشكل ، ولكن لا شك أن هذه القطعة الفنية تتسم بالفرادة وروعة الإلهام .

وخلال الأسرة الخامسة لجأ بعض كبار القوم فى تماثيلهم وصورهم إلى التماثل بنفس تقاسيم وجه الفرعون ؛ وكان هدفهم من وراء ذلك هو التعبير عن مدى خضوعهم الفائق لسيادة الملك التى كانت ما تزال متمتعة بكامل قوتها وفاعليتها ، أو ربما أنهم كانوا يفعلون ذلك رغبة فى التملق والمداهنة ، أو قد يكونون هادفين بذلك من خلال لعبة الصور والأشكال هذه إلى المشاركة فى المصير الأبدى الخالد الذى يحظى به الفرعون. ومن هذه المنطلق ، نجد أن تمثال رأس " رع ور " (من الحجر الجيرى ، ارتفاعه ٢٦.٥ سم ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) قد نفذ على ما يبدو بالورش الفنية الملكية

وفقا لنموذج خاص بالملك "أوسركاف" (أول ملوك الأسرة الخامسة) . وكذلك لكى يعبر كبار موظفى الدولة عن رفعة شأنهم وعلو منزلتهم كانوا يصورون فى الأوضاع الخاصة بالملك ، وكدليل على ذلك يمكننا الإشارة إلى التمثالين الخاصين بـ " رع نفر " كبير كهنة " بتاح " بمنف ، وقد عثر عليهما بمصطبته فى سقارة . إنهما من الحجر الجيرى ، ويبلغ طول أحدهما حوالى ١.٨٥ متر، والآخر ١.٨٠ متر، وهما حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . فها هو يبدو واقفا مقدما ساقه اليسرى إلى الأمام ، وقد تدلت ذراعاه على جانبيه . ومن خلال أحد هذين التمثالين نرى أن " رع نفر " قد غطى رأسه بشعر مستعار متوسط الطول عريض الشكل إلى حد ما ، فرق من الوسط . ولكن بالنظر إلى تمثاله الثانى ، يبدو بشعره الطبيعى المصبوغ ، وفى أحد الشكلين نجده مرتديا مئزرا ذا ثنيات (بليسيه) بسيطة ، وبالآخر نلاحظ أن مئزره أكثر استطالة وقد يتعدى مستوى الركبتين (وهو يعتبر فى نطاق تاريخ فن الأزياء المصرى من أوائل الأمثلة على استعمال المئزر) . وتنم قسمات وجه هذا الكائن الوسيمة عن منبته الرفيع الشأن ، ويفصح الخط الأوسط بصدره عن حذق الفنان ومهارته فى إبراز أدق السمات الواقعية ، وكذلك الأمر بالنسبة لعضلات جسده . ولا ريب مطلقا أن الهدف الأسمى من جانب الفنان الذى ورثه قطعا من فنانى الأسرة الرابعة ، هو أن يعمل فى المقام الأول على " إحياء " الجسد من خلال تشكيله : فهذا يظهر واضحا حتى إذا كان الوضع العام يتطابق بالفعل مع ما يبدو عليه الملك " منكاورع " من خلال تماثيل " الثالوث " . فها هو على سبيل المثال أيضا تمثال المدعو " تى " : إنه ضخم الحجم (حوالى مترين) من الحجر الجيرى ، ومعروض حاليا بمتحف القاهرة . وكان هذا الرجل مالكا لبعض الأراضى الزراعية ، ومشرفاعلى أهرام كلا من "نى أوسرع" ، و "نفر إيركارع " ، وعلى المعبد الشمسى الخاص بـ " ساحورع " ، ومن الواضح تماما أنه قد اتخذ نفس وضع التماثيل الملكية . وتفيض هذه القطعة الفنية بالحساسية والرهافة ، ومع ذلك فهى تبدو أكثر تقليدية من سابقتها .

ولكن ها هى طبقة أخرى من طبقات المجتمع فى إطار التاريخ المصرى ، قد بدأت تتفاقم فى أهميتها خلال تلك الفترة الزمنية التى تطورت فيها الإدارة تطورا هائلا ، وحيث كانت مصر فى أوج ازدهارها وتألقها : إنها طبقة الكتبة ، وهم أفراد لا غنى

عنهم مطلقا فى إطار الدولة ، على مستوى ثقافى رفيع ، وحجج فى العلوم والآداب ، إنهم يتقنون الكتابة إتقانا تاما ، بل وكانوا يجسدون فوق أوراق البردى صورا وأشكالا لا تختلف كثيرا عما ينجزه الرسامون والنحاتون من خلال الحجارة ، فيعملون هم أيضا على خلق عالم مفعم بالصور والرسوم ، ولم يكن عملهم ككتبة – رسامين لينأى مطلقا عن المصادر الفنية .

وأول التماثيل المصورة لبعض الكتبة التى أحطنا بها علما فى الوقت الحالى هى الخاصة بالأمير " ست كا " الثلاثة الصغيرة الحجم ، وهو أحد أبناء الملك "خفرع" ، والبعض منها نحت من حجر الجرانيت ، أما الآخر فمن الديوريت ، وجميعها لا يزيد طولها عن ٢٨ سم تقريبا . ولقد عثر عليها بداخل مصطبة هذا الأمير بالجيزة ، ليس بداخل السرداب ، ولكن فى المقصورة وبجوار باب الدخول ، وأحد هذه التماثيل الثلاثة محفوظ حاليا بمتحف اللوفر ، أما الاثنان الآخران فهما فى متحف بوسطن . ويلاحظ هنا أن الوضع والتكوين قد اتخذا السمات الكلاسيكية المعتادة ، ولكن نجد أن التقنية مختلفة ومتميزة : فالتماثيل الثلاثة الصغيرة ليست " مستقلة " أساسا عن بعضها بعضا ، بل لقد أحيطت بداخل قطعة خشبية نصف دائرية أدمجت فى قاعدة من الحجر الجيرى تم تجويف جزئها الأوسط مسبقا . ولا تبدو الكتابات فوق القاعدة ملونة بكل معنى الكلمة ، ولكن لا ريب أن العلامات قد حفرت فى البداية ثم ملأت فراغاتها بعد ذلك ببعض العجائن السوداء اللون ، وذلك وفقا لإحدى التقنيات التى سوف نقدم بصددها بعض الأمثلة الأخرى . إن هذا النمط من القطع الفنية التى شكلت ونسقت فى شكل هرمى وقسمت كما رأينا إلى ثلاثة أجزاء مرتبطة ببعضها بعضا من خلال تشكيلها المتعلق بالشكل العام – قد أنتجت بكميات هائلة : فكافة المتاحف بأنحاء العالم تضم بين جنباتها تمثالاً للكاتب المصرى .

وإبان الأسرة الخامسة والسادسة لم يكن يوجد نسبيا تماثيل فردية للنساء. وضمن بعض ما عثر عليه منها تشد الانتباه بوجه خاص إحدى القطع الفنية القائمة حاليا بين مجموعات متحف " ورستر " : فهى من الحجر الجيرى ، طولها حوالى ١٫٣٧متر : ومن خلال ثوب المرأة الملتصق تماما بجسدها استطاع الفنان بكل مهارة وحذق أن يعبر عن مدى نعومة وانسيابية الجسد الأنثوى ، هذا التمثيل الجسدى نفسه

نلحظه أيضا من خلال التمثال النصفى الممثل للأميرة " نفر حتب إس " المعروض حاليا بمتحف اللوفر (من الحجر الجيرى ٥ر٤ سم) ؛ ولكن مما يؤسف له أن هذا التمثال قد أصابه تدمير كبير : فلم يتبق منه سوى قاعدة الرقبة والكتفين والصدر ، ولقد صورت استدارة النهدين بنعومة وسحر واقعي يمتزج بشيء من التحفظ والحياء .

ولا شك أن العائلة كانت تكوِّن النواة الأساسية بالمجتمع المصرى مثل معظم حضارات حوض البحر الأبيض المتوسط . ولقد كثرت وتعددت التماثيل التى تجسد أفراد الأسرة : المرأة والرجل ، أو المرأة والرجل والأبناء . وكانت هذه الأشكال تعتبر كضمان للحياة الأسرية المشتركة فى العالم الآخر ، بل هى تكفل حياة الزوجين معا إلى الأبد . إن هذه الأشكال الحجرية أو الخشبية ، كانت " تستقبل " أو تتلقى سحريا ، العناصر المفعمة بالحياة الخاصة بالمتوفين . وبالتالى كانت تضمن بعثهما معا من جديد، وغالبا كان تنسيق الأشخاص الممثلة يتباين ويختلف كثيرا ، فلم يكن هناك كما يقول البعض نماذج متكررة على نمط واحد لا يتغير ، وقد يفتقر بعضها إلى الجودة وإتقان الصنع ، ولا يدل على أى حذق فنى ؛ وبالقطع يرجع ذلك إلى تفاوت مهارة ومقدرة الفنانين النحاتين . ومع ذلك ، فإن العديد منها يفصح من خلال تكويناته بخطوط رأسية صاعدة عن سمو ورفعة منزلة العائلة المصرية . ومنها أيضا ما يعبر عن حقيقة مشاعر وأحاسيس الفنان أمام كائنات ارتبطت معا بعاطفة عميقة قوية ؛ وغيرها يصور العائلة تصويرا هزليا وواقعيا إلى حد ما .

إن فن النحت الخاص يدل بكل حرية وانطلاق على المشاعر التى تعتمل فى نفس الفنان أمام النموذج الممثل ، ويرنو دائما إلى الأوضاع الجديدة المستحدثة ، وهو يتميز فى ذلك تماما عن الفن الرسمى . وبداخل مصاطب تلك الفترة الزمنية عثر على الكثير من التماثيل الصغيرة الممثلة لبعض الخدم والخادمات ، وقد صوروا أثناء تأديتهم لمهامهم اليومية فى خدمة سيدهم فى "العالم الآخر" : فها هو الفلاح يعمل بفأسه ؛ وطحانة الحبوب ، وصانع الجعة ، وحاملة القرابين ، والموسيقى ، والفخرانى .

ويلاحظ أن الفنان يصور بشيء من التلطف والدعابة هؤلاء العاملين البسطاء : فها هو أحدهم ، وهو صانع الأوانى الفخارية ، قد مثل بواقعية وتفكه واضح : فقد بدا

جالسا القرفصاء أمام مخرطته ، وبيده اليسرى أخذ يديرها ، أما يده اليمنى فهى تشكل فوق هذه الآلة قطعة الصلصال لكي تبدو فى الهيئة المطلوبة ، وبجواره رصت فوق الأرض ثلاث أوان كان قد انتهى من صنعها ، وتتسم هيئته ووضعه بالبؤس والشقاء : إنه جالس القرفصاء، وكاد طرفا ركبتيه المثنيتين أن يصلا إلى مستوى نقنه، ولشدة هزالهما بدتا وكأنهما جلد على عظم فقط . أما ضلوعه ، فقد تراءت ناتئة بوضوح بظهره ، وقدماه مفرطحتان ، فهى التى تنوء طوال اليوم بحمل هذا الإنسان ، ورأسه ضخم وبارزة . نحن نرى إذن مزيجًا من الشفقة والتلطف يتلاقيان معا : ففوق رأس هذا الرجل رسمت خصلتان من الشعر فى هيئة ما يسمى " بسنارة القلوب " (والتمثال بأكمله لايزيد ارتفاعه عن ٢ ر١٣سم ، وهو محفوظ الآن بمتحف الدراسات الشرقية بشيكاغو) . إن المصريين يتسمون بروح الفكاهة والدعابة ، ولم يتصلبوا أبدا أو يتقوقعوا فى إطار فن ذى نمط متسمّر أو متجمد .

وقد يعثر أحيانا داخل المقابر على أشكال صغيرة تمثل بعض الجنود : رماة سهام ؛ ففى هذه الحالة لابد أن صاحب المقبرة كان له أوجه نشاط عسكرية .

وربما أن الفن الرسمى فى أواخر الأسرة السادسة كان قد تلاشى رونقه إلى حد ما ، وفقد انطلاقته العقائدية تجاه الفرعون ، ولكن على عكس ذلك يلاحظ أن الفن الخاص كان دائما وأبدا يسعى إلى خلق أوضاع ومواضيع جديدة ومستحدثة .

وقد يلاحظ أحيانا أن بعض التماثيل الصغيرة قد استلهمت ، بدون ريب وضع الكاتب المصرى ، فمثلت شخصا جالسا فوق قاعدة التمثال نفسها : ساقه اليسرى منثنية وفى وضع رأسى ، أما ساقه اليمنى فهى منحنية فى وضع مائل أو فى وضع أفقى ، وقد انبسط مئزره بشكل ما فوق كلتا الساقين . إن تأثير هذه الحركة على الناظر يبدو مدهشا للغاية ؛ وهذا هو ما يقدمه تمثال المدعو " نى عنخ رع " طبيب بالبلاط الملكى (حجر جيرى ، ٧٠ سم) بمصطبته الخاصة فى الجيزة ؛ وقد يتغير وضع الساقين ويتباين وفقا لمنظور الفنان الشخصى .

وفى عهد الأسرة السادسة ، ظهرت أيضا الأشكال الأولى المعبرة عن مظاهر الأمومة : "امرأة تحمل طفلا صغيرا فوق ركبتيها " : ويتطابق هذا التنسيق مع ما ذكر

سابقا عن تمثال "بيبى" الثانى ممثلا فى هيئة طفل جالس فوق ركبتى أمه ، أو شكل لامرأة ترضع طفلها : يتطابق بمثال آخر خاص بـ " نى عنخ رع " ؛ ولكن الطفل فى هذه الحالة يجلس فوق ردائها المشدود ، وقد مد شفتيه ويديه نحو ثدى أمه . وهنا أيضا ، نجد أن الوضع غير متقن تماما ، ولكن بالنسبة لفكرة الموضوع فقد عاشت أبد الدهر : إنها تومئ إلى أمومة إيزيس وهى ترضع ابنها حورس فى مستنقعات الدلتا ، هذا الطفل الذى أنجبته من زوجها أوزيريس بعد موته .

وها هو أحد الأسرى مرتديا مئزرا بسيطا للغاية ، وقد قيدت ذراعاه بقطعة من الحبال ، وهو راكع على ركبتيه (الشكل ٣٨) . لقد اكتشف هذا العمل الفنى بأحد المعابد الجنازية بسقارة . إنه منحوت من الحجر الجيرى ، ويبلغ طوله حوالى ٩٠ سم ، وهو محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك . ولا شك أن من أبدعه هو فنان ملهم : فإن تشكيل قسمات الوجه تبدو على درجة عالية من الحساسية : فالعينان نصف مغمضتان ، والفم واضح الصرامة ؛ شفته السفلى تميل قليلا إلى الاكتناز ، وكأنها تعبر عن الحزن والألم ، ووجهه المتوتر القسمات ذو الوجنتين البارزتين ينطق بالمرارة التى تجتاح المهزوم ، وبدا جسده منحنيا إلى الأمام ، وصدره مرتخيا إلى حد ما تعبيرا تشكيليا عن الاستسلام والتخلى عن أى مقاومة . ولا توجد هنا أية كتابات لتحدد منبت وأصل هذا العدو ، فإن القاعدة قد دمرت ، وربما أنها كانت قد حفرت عليها .

لاشك إذاً أن فن النحت المصرى وقتئذ كان فى أوج تطوره ونموه : كالبحث عما هو جديد ومستحدث ، والتوافق ما بين الأشكال وبعضها بعضا .

النقوش البارزة وتطورها الهائل

ها هى النقوش البارزة قد تخلت عن القطع الدارجة التى كانت قد وفرت لها إطارها عند بدايتها ، فقد ارتبطت نهائيا بدعامتها الفعلية : المساحات المعمارية الشاسعة .

فى بداية الأمر أدمجت النقوش البارزة بداخل بعض العناصر المعمارية فى الكوات مثلها مثل التماثيل ، وبداخل الممرات السفلية بهرم "زوسر" المدرج بسقارة ترى بعض النقوش البارزة الممثلة لمشاهد طقسية ترتبط أساسا بتتويج الملك ، وهى تؤكد بذلك - من خلال الصورة - سيادة الفرعون . وتبدو فى هيئة لوحات صغيرة مدمجة بداخل كوات بالجدار ، وتعتبر كحالة منفردة غير متكررة : فبعد " زوسر " لم يتم زخرفة الأجزاء السفلية بالأهرام .

ومن منطلق هذا العصر ، اكتشفت فى سقارة أيضا بمقبرة شخص يدعى " حسى رع " (صديق الملك ، وسيد الجنوب) بداخل إحدى عشرة كوة محفورة فى جدران ممر المصطبة - إحدى عشرة لوحة خشبية لم يصبها الكثير من التلف (أفضلها حفظا هى القائمة حاليا بالمتحف المصرى) ، ولا يقل طول الواحدة منها عن ١٫١٤ متر (الشكل ٢٢) . وقد مثلت كل لوحة سيد هذه المقبرة فى أوضاع متباينة : واقفا ، أو ممسكا بعصا السلطة الطويلة ، أو الصولجان " خرب " ، أو المقمعة البردية الشكل ، أو حاملا فى بعض الأحيان لوحة الكاتب فوق أحد كتفيه ، أو حتى جالسا أمام مائدة القرابين . وتتراءى هذه الأشكال وكأنها أفعمت بحيوية تشكيلية عارمة ؛ وذلك من خلال بعض الوسائل التقنية التى تفصح عن مهارة النحات وموهبته : فقد أضفى هذا الفنان على الوجنتين والترقوتين والعرقوبين ضعف عمق متوسط بروزها (٥ ر٣ مم) ، وذلك من أجل المزيد من الدقة فى تحديد شكلها ولزيادة توضيح نتوئها . وخلاف ذلك يلاحظ أن الشكل نفسه لا يحتل تماما وسط اللوحة (ويعتبر ذلك من السمات المميزة لفن النحت المصرى) ، بل ينحرف قليلا ناحية اليسار ولكن القدمين فقط (فى وضع السير الظاهرى) هما اللتان تقسمان الجزء السفلى من اللوحة إلى قسمين متماثلين : وهكذا يتاح للشكل الممثل المكان المناسب " لكى يتنفس " ويتطور من الناحية الرحبة المفتوحة . أما عن الأدوات الممثلة (الصولجان والشعارات) فهى تقوم بدور الخطوط المقسمة للمساحات ، وهكذا ، فبالرغم من التركيز على بعض عناصر الواقع الجسدى فى المشهد ، فإن الأشكال تبقى على تناغمها وتناسقها بل وتوازنها الفائق .

فى نطاق النصب والمنشآت الرسمية

ها هى الرسوم البارزة قد احتلت الجدران الشاسعة المدى بالمعابد والمقابر المختلفة بداية من الأسرة الرابعة ، ومن هذا المنطلق ، استطاعت أن تحرز استقلالها وتحررها النهائى . وفى هذا المجال أيضا نلاحظ أن الفن الرسمى والفن الخاص قد تطورا بشكل متغاير ومتباين تماما ؛ فبالنسبة للفن الخاص نلاحظ كذلك أن النحات لايرتبط ارتباطا وثيقا بتعاليم وأسس المدرسة الفنية الرسمية ، ومثلما يفعل عند إبداعه لتمثال ما ، فهو فى هذا المجال أيضا يطلق العنان لأحاسيسه ومشاعره الخاصة بل ولاستحداثاته وابتكاراته .

لقد تصدرت النقوش البارزة الملكية نطاق المعابد الإلهية ، وبذا فلم يبق سوى القليل من المعابد الشمسية التى كانت قد شيدت إبان الأسرة السادسة ، ولسوء الحظ أن جزءا كبيرا من هذه المعابد قد دمر ، سواء الخاص بـ " أوسر كاف " (بجبانة أبو صير)، أو الذى أقامه " نى أوسر رع " فى " غراب " (بالجبانة نفسها ، ناحية الشمال) . وفى داخل المعبد الذى شيده " أوسر كاف " مازالت مناظر الطبيعة الريفية تجذب الأنظار وتشد الانتباه : فقد أبدع الفنان فى رسم أدق تفاصيل مستنقعات النيل التى تلقى عليها بظلالها فروع نبات البردى العالية ، وهى تأوى فى جنباتها أعدادا هائلة من الطيور : الإبيس ، والزقزاق ، والقاوند . فها هى إذن فكرة مستحدثة ومبتكرة سرعان ما اقتبست وأعيدت من خلال الفن الخاص بالمصاطب .

ولقد قدمت مختلف المجموعات الهرمية هى أيضًا مساحات جدرانها كدعامة للرسوم البارزة . ولا شك أن معبد " الوادى " يقدم فى جنباته بعض المشاهد الجديرة بالاهتمام . والمعبد المقام عند ضفة النهر أسفل هرم الملك "سنفرو" (الأسرة الرابعة) بدهشور مازال يضم الكثير من آثار النقوش البارزة ، وبصفة خاصة فوق الجدار الغربى لممره : حيث يتراءى موكب لحاملات القرابين ، وكل واحدة منهن قد سبقها شعار أو صورة تمثل أحد الأقاليم أو المدن بمصر العليا . ولا شك أن ذلك ، لحسن الحظ ، قد أمدنا ببعض المعرفة الجغرافية عن أقاليم مصر ومدنها وقتئذ .

بداية من الأسرة الخامسة ، وعهد الملك " أوناس " ، زخرف الممر الصاعد الذى يصل مـا بين مـعبـد الوادى والمعبـد الجنازى بنقوش بارزة ملونة على كافـة جدرانه الداخلية . وخلال عهد الملك " أوناس " أيضـا كان طول هذا الممر لايقل عن ٧٠٠ متر ، وعلى ما يبدو أن جزءا منه قد رمم بواسطة بعض الكتل الحجرية الملقاة فوق الأرض ، وربما أن آثاره المتبقية توحى لنا بأن سقفه كان يمثل السماء الملونة بالأزرق والمزركشة بنجوم صفراء اللون : لون النحاس الذى تتكون منه أجسام النجوم .

وزخرفت جدرانه ببعض الكتابات والمناظر : الملك بمصاحبة الآلهة ، وكذلك المعارك بين المصريين والآسيويين ، وأيضـا عملية نقل التماثيل العملاقة الجرانيتية الوردية اللون من أسوان ، والأعمال الزراعية ، وأشغال التعدين ، ومناظر الأسواق المختلفة ... ولقد تم استعادة هذه العناصر الأخيرة من خلال الفن الخاص فى المصاطب . ولسنا على يقين تماما، عما إذا كانت الصور الممثلة لمخلوقات متضورة جوعا، وذات أجساد شديدة النحول ، وضلوع بارزة ، وقد جلسوا القرفصاء على الأرض ، تمثل مواطنين مصريين ضحايا مجاعة ما تمخضت عن نقص فيضان النيل ؛ أم أنهم مجرد أسرى حرب .

وغالبا ما نجد أن المعابد الجنازية ، خاصة الواقعة غالبا على الجانب الشرقى من الهرم حيث تتم يوميا الطقوس الخاصة بتقديم القرابين والشعائر الجنازية ، هى التى توفر مصدرا مصورا ثمينا من الوثائق التاريخية ؛ إنها بمثابة ذاكرة فعلية للإنجازات الكبرى فى إطار الملكية . ولكن لسوء الحظ ، قد يبدو البعض منها أحيانا مدمرا للغاية؛ فإن المعبد الجنازى الخاص " بساحو رع " بجبانة أبو صير ، كان على مـا يبدو يتكون أساسا من مساحة إجمالية لاتقل عن «١٠٠٠٠ متر مربع» ، تتضمن رسوما بارزة فائقة الجمال ؛ فلم يتبق منه الآن سوى «٥٠٠ متر مربع» فقط . ويقدم المعبد الجنازى الخاص بالملك " نى أوسر رع " هو الآخر مساهمته فى توفير المعلومات الخاصة بوقائع التاريخ العقائدى ، والسياسى ؛ فبداية نرى أن الآلهة تبدو كلية الوجود ، وقد مثلت فى صفوف لانهائية ، وأحيانا يركز الاهتمام بوجه خاص على الشخصيات الإلهية المجسدة للخصوبة : وباعتبارها الضامنة الكفيلة بازدهار ونماء أرض مصر ، فقد صورت كما هى الحال بالنسبة لإله النيل فى هيئة مخلوقات مخنثة ؛ أثداء متدلية كالنساء ، وبطون بـارزة إلى حد ما ، كمثل أى امرأة حملت لمرات عديدة . وهكذا

صور أيضا " إله البحر " (يبدو جسده وقد غطى تماما بخطوط متعرجة ، ممثلا لانسياب المياه) . كما أن الفصول الثلاثة بالعام المصرى تهيمن تماما على أعمال الحقول والزراعات : " الآخت " هو موسم الفيضان (من ١٩ يوليه إلى ١٩ نوفمبر)، و " البرت " هو فصل الإنبات (من ١٩ نوفمبر إلى ١٩ مارس) أما " الشمو " فهو فصل الجفاف (من ١٩ مارس إلى ١٩ يوليه) ، وجميعها تأتى بمحاصيلها وثمارها ، وهكذا تقدم الآلهة للفرعون هباتها المائية والزراعية .

كما ترحب الآلهة باستقبال الملك في رحاب مجتمعها المقدس ؛ فقد أكدت منذ مولده على منبته الإلهى بواسطة عملية الإرضاع : فإن اللبن المنساب من أثداء الإلهات الإناث يتغذى به الملك – الوليد . فها هو " ساحو رع " أمام "خنوم" وهو يرضع من ثدى الإلهة "نخبت "، ربة مصر العليا وراعيتها . ثم ها هى الإلهة اللبؤة "سخمت" وهى تمد ثديها للملك "نى أوسر رع" لإرضاعه . وتقدم الربات للملك أيضا رموز الأبدية والخلود : علامة الحياة " عنخ " ، ورمز الحماية السحرية " سا " ، ثم ها هى تعمل كذلك على تأكيد الصفات والسمات الملكية بالنسبة للملك " نى أوسر رع " .

ويعتبر هذا " الملك – الإله " كمحارب مقدام جسور لا يشق له غبار ، فقد كان كل من " ساحو رع " ، و " نى أوسر رع " يتدربان على التصويب وإطلاق السهام ، وكذلك كان يفعل من بعدهما سلفهما البعيد «أمنحتب» الثانى (بعد مرور حوالى ألف عام) . ويبدو النقش البارز الخاص بالملك " ساحو رع " فى حجم رائع : حوالى «٥٠ ر ١ متر» طولا ، وهو قائم حاليا بمتحف برلين ، وقد تهشم جزء منه . وعلى ما يبدو أن الحجر الثمين الذى مثلت به العينان قد سرق منذ عصور قديمة ، ولقد لاقى " نى أوسر رع " أيضا تشويهًا مماثلاً فى الوجه ؛ فلا شك أن العينين كانتا أساسا مرصعتين بالأحجار الكريمة الملونة لكى تضفى المزيد من الحيوية والعمق على نظراته .

ومن خلال هيئته الحيوانية الرفيعة المستوى ، نرى الملك الأسد " ساحو رع " وهو يطأ بأقدامه أعداء مصر الذين تراكموا فى هيئة أكوام ، وقد مزقت أجسادهم بمخالب الحيوان الملكى : ها هى إذن لوحة فائقة الضخامة لاتقل أبعادها عن ٣١ ر ٢ متر طولا و ٣٥ ر ٢ عرضا : لقد تحرر النقش البارز إذن وحصل على استقلاله . أما

" نى أوسر رع " فقد مثل وهو يصرع أحد الزعماء الليبيين ، الذى أخذ يلفظ آخر أنفاسه ، فى وضع رائع ومثير للإعجاب .

عموما هناك الكثير جدا من المشاهد التى تصور الملك منتصرا منذ أقدم العصور ببعض أنحاء البلاد المجاورة لمصر والتابعة لها . ولقد استغل هذا الأسلوب على أوسع مدى ، خاصة إبان الغزوات التوسعية ، بل واعتبر كوسيلة من وسائل الردع لمواجهة أية ثورات أو حركات تمرد محتملة : فوق كتلة من الحجر الصوان عثر عليها فى سيناء (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) يرى " سنفرو" وهو يصرع أحد الآسيويين الراكع تحت قدميه بمقمعته الضخمة . وعند عودته من معاركه منتصرا ، كان الفرعون يأتى معه بغنائم حرب وافرة : أسرى حرب ليبيين : فى لوحات " نى أوسر رع " ، وبالنسبة للملك " ساهورع " ، أعداد من الدببة ، التى اقتنصت على ما يبدو من دول آسيا (المشهد الوحيد الذى يمثل هذه الظاهرة خلال ذلك العصر) .

لاريب أن كل هذه الوثائق المصورة تلقننا دروسا فى تاريخ مصر . وحقيقة أنه تاريخ الوقائع التى تحققت بشكل ما ، ولكنه لا يحيطنا علما بخطوات سير هذه الوقائع وتواليها ؛ فإن الاهتمام الأساسى كان يركز خاصة على تصوير تحقيق النصر على الأعداء الذى سوف يكتسب بذلك خلودا أبديا بواسطة الصورة : التى يمكن من خلال عودة الحياة إلى الأشكال ، أن تلتقى بواقع بعض اللحظات التى لا تنتهى أبد الدهر . لقد عرفنا إذن أن مصر كانت تدافع عن نفسها ، سواء من ناحية الغرب ، أو الشرق ؛ وذلك لدرء أخطار الغزو الأجنبى ، ولا ريب مطلقا أن الآلهة كانت تساند فى إحراز النصر ، وخاصة هذه الآلهة التى ساهمت فيما بعد فى معارك مصر الكبرى : فإن الآلهة هى التى سلمت المتمردين الأسرى للملك " ساحورع " . فها نحن إذن أمام تاريخ تمتزج فيه العقيدة ، والسياسة ، والنظام الملكى امتزاجا وثيق العرى لاينفصم عن بعضه أبدا ، بل ويجمع فى صورة واحدة كلاً من المفاهيم السحرية والأحداث الواقعية فى مزيج واحد لايتجزأ .

ها نحن أمام أفكار و دروس قدمتها لنا الرسوم البارزة الكبرى المتضمنة فى نطاق الفن المصرى الملكى .

جدران من الداخل

تتميز النقوش البارزة الخاصة بكثرة عددها ، وبدوامها لفترة أطول . وهى تتألّق خاصة على جدران المصاطب أى مقابر كبار موظفى الدولة الذين كانوا يوصون بدفنهم بمنطقة " منف " على مقربة من هرم الملك ؛ وبالتالى يبقون بعد وفاتهم مجاورين للفرعون . وربما يمكن تصور جبانة " منف " بمثابة تحول حجرى أو بالأحرى نوع من التحجر للبلاط الملكى . ولكن فى أواخر الأسرة السادسة ، عندما حاول حكام الأقاليم أى كبار الإداريين الإقليميين أن يثبتوا من دعائم استقلالهم عن السلطة المركزية ، لجأ البعض منهم ، خاصة المهيمنون على مقاطعات الجنوب ، إلى تشييد مقابرهم فى مقارهم الرسمية ، وبصفة خاصة بمنطقة أسوان . وكان يتم حفر مقاصير أمراء " ألفنتين " فى أحضان الهضبة على الضفة اليسرى للنيل .

ولا شك أن النقوش البارزة الفائقة الغزارة بداخل تلك المقابر ، يمكن أن تكوّن بمفردها إدارة محفوظات (أرشيف) بكل معنى الكلمة ، تتعلق بالحياة المنزلية والعائلية وقتئذ ، بالإضافة إلى اقتصاديات مصر .

وفى سقارة عثر على مصطبتين لم يلحق بهما الزمن أضرارا تذكر : إنها مصطبة " تى " (ولقد سبق أن تعرفنا به من خلال تماثيله) ، (الأسرة الخامسة) ، وتعتبر أجمل وأروع مقابر جبانة " منف " ، وتقع شمال - غرب الهرم المدرج . ثم هناك أيضا مصطبة المدعو " مريروكا " ، وموقعها شمال - شرق هذا الهرم ذاته (كان هذا الشخص يشغل منصب وزير الملك " تيتى " فى أوائل الأسرة السادسة) ، وهو أيضا صهر الفرعون ؛ بل كان يقوم كذلك بمهمة " الكاهن الأكبر " : فإن العالم الدنيوى والروحى لم يكن يفصلهما عن بعضهما أى فاصل فى إطار المجتمع المصرى القديم ، وتعتبر هذه المقبرة الأكبر حجما والأكثر اتساعا بين كافة المقابر الأخرى بالجبانة . وهى تتكون من اثنين وثلاثين حجرة ، وبالتالى تعتبر كمقبرة عائلية بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى . ولقد صورت كافة مشاهد الحياة اليومية بنقوش بارزة فوق جدران ممر الدخول إلى المصطبة ، وفى المقصورة أيضا . وحقيقة أن الصور والمناظر التى نقشت فوق الحجارة تشير إلى الماضى ، ولكنها أساسا تهدف إلى مستقبل أبدى خالد:

إنها بمثابة حاويات كامنة للحياة ، فإنها سوف تساعد مالك المصطبة أن يحيا ثانيا كل مراحل حياته التى عاشها فى العالم الدنيوى ، بل وستتيح له الفرصة أيضا لتأمل المناظر الجميلة المفضلة إليه أثناء مراقبته لسير الأعمال فى أجواء ممتلكاته ، أو وهو يسرّى عن نفسه خلال إحدى نزهاته أو بعض حفلاته . ويبدو واضحا أن المشاهد تتم فى الإطار العائلى ، ففى أغلب الأحيان يصاحب الرجل زوجته ، وأبناءه . ويمكن أن نؤكد أن أسلوب هذه النقوش البارزة يبلغ درجة رفيعة المستوى من الإتقان والامتياز ، خاصة بالنسبة لمقبرة " تى " ؛ فالأشكال تتميز بانسيابية وليونة واضحة ، والاهتمام فائق للغاية بأدق التفاصيل ، والخطوط تتسم بالتناسق والتناغم ، فالنحات الذى أبدعها على دراية وكفاءة الأستاذية الفعلية ، وله أسلوبه المستحدث الذى يعبر عن واقعية رقيقة، يخفف من حدتها دقة وحساسية الرسوم . إنه أسلوب حساس ومرح غالبا ما تتلازم معه روح الفكاهة والمرح ، والمواضيع كثيرة ومتنوعة ، والكثير منها تمت معالجته على مر حقبات التاريخ مع تباين واختلاف المشاعر والأحاسيس ، ووقائع ، وأشكال متجددة. فلا أثر هنا للتجمد أو التسمر .

منذ العصر الحجرى الحديث وحتى يومنا هذا اعتبر الوادى بطميه الأسود كأرض زراعية بكل معنى الكلمة . وإبان العصر الفرعونى ظهر التخطيط الزراعى الضخم ، فالدولة تقوم بالهيمنة على شئون الرى ، بل وتحدد الاستهلاك ، وعندما يتم رى الأراضى وفقا لما ينص عليه القانون وتصبح قابلة للزراعة بعد انحسار مياه الفيضان فى شهر أكتوبر ، كان الفلاحون المصريون يقومون بإعداد وتجهيز هذه الأراضى التى أفعمت بالخصوبة . والزراعات الأساسية ترتكز خاصة على الحبوب ، فمثلا نجد القمح والشعير (للغذاء والمشروبات) ، والكتان (لصناعة المنسوجات والملابس) ، وغالبا ما تشاهد مناظر حرث الأرض وفلاحتها : المحراث تجره دائما بقرتان لونهما أبيض بهما بقع سوداء . وعلى ما يبدو ، أن مقطع المحراث ومقبضه قد نحتا من جذوع الأشجار ، وكل مربط يصحبه عادة رجلان : أولهما يمسك بمقود المحراث ، وثانيهما يقوم بإرشاد الحيوانين ، وقد يضربهما أحيانا بعصاة . وفى مقبرة " تى " ، تطالعنا بعض التفاصيل التى تتسم بروح الدعابة : يبدو المربط فى حالة راحة وسكون ، وبجواره يقوم صبى خلسة بحلب بقرة ، أما شريكه الأكبر منه سنا ، فهو يمسك

بقائمتيها الخلفيتين ليمنعها من الحركة ، وهو يخفى إناء اللبن تحت ذراعه . وربما أن الأمر يتعلق هنا بعملية سرقة ، فهكذا توحى كلمات تفسير هذا الرسم : " هيا احلب . أسرع قبل أن يعود هذا الفلاح ! " .

وبعد عملية الحرث الأولى هذه يتم إزالة المدرات الترابية المتبقية بواسطة معزقة : وهى أداة بسيطة للغاية ، وتتكون من يد خشبية مستطيلة الشكل ، تثبت بها شفرة خشبية أيضا بواسطة قطعة من الحبال ، وبعد أن تقلب الأرض وتسوى يقوم الفلاح ببذر الحبوب التى تغرس بداخل التربة بواسطة وطء بعض القطعان لها بحوافرها . وفى مقبرة " تى " ، يبدو أن هذا القطيع كان يتكون من خمسة كباش وعنزتين ، ويحيط به من كل جانب بعض الفلاحين الأشداء ، وهم يطرقعون بسياطهم المصنوعة من الجلد المجدول لدفع وتحميس الحيوانات . وعند " تى " أيضا تبيّن أحد التفاصيل التى تنم عن ميل الفنان إلى التفكه والمرح : فالفلاح يأخذ فى يده بعض الحبوب لبذرها ... ولكن سرعان ما تعدو نحوه إحدى العنزات لتلتهمها . وتمر الأيام ببطء فى انتظار إنبات البذور فى الأرض خلال فصل " البرت " ، وبعدها ، وفى فصل الربيع نشاهد موسم الحصاد والتخزين ، فها هم الفلاحون يتقدمون بامتداد الأخاديد ، ويقطعون فروع القمح الناضجة ، التى تصل إلى مستوى الركبة فقط بواسطة مناجلهم ، ويضعونها فوق الأرض فى هيئة حزم وربطات ، ثم يسارع بعض العاملين الآخرين إلى حزمها وربطها ، ويقوم كل منهم بحمل أربع أو ست منها فوق رأسه لنقلها إلى أطراف الأرض الزراعية ، وبعد وضعها بداخل شبكات ضخمة توضع هذه الحزم فوق ظهور الحمير التى تنقلها إلى مدخل القرية . ولقد أفعمت هذه الرسوم البارزة المصورة للحياة فى الحقول بالحيوية من خلال السمة الواقعية التى تتراءى بوضوح فى وجه الحيوان البادى التوتر، المكدود ، وقد أثقل وناء بحمله ، ولذا كان أحيانا يرفض التقدم خطوة واحدة ، وهنا يتلقى بعض ضربات العصى . ثم هناك أيضا صيحات وبعض التعليقات الفكهة التى يطلقها الفلاحون العاملون (من النص الذى يشرح هذا المشهد) . بعد ذلك تتم عملية إداسة السنابل فى الموقع ذاته : فتوضع فوق الأرض بحيث تكون قمتها فى الوسط ، وتقوم بعض الحيوانات (حمير ، ثيران ، خراف) بوطئها بقوائمها حتى تتناثر منها الحبوب . وتبدو هذه العملية دقيقة وصعبة إلى حد ما ، فهى تخضع لتقنية

محدّدة تماما : فالحيوانات يجب أن تجوب هذا المجال بالطريقة التى يدور بها عقرب الساعة فى ميناتها ، ولذا كانت الضرورة تحتم وجود بعض المراقبين ، لإرغام الحيوانات على الالتزام فى تحركها باتجاه مستقيم ، فإن أى خطأ فى هذا التنظيم ، تكون نتيجته عدم وطء السنابل كلها بدرجة متساوية . وتبين لنا المناظر أن أربعة رجال كانوا يراقبون تحركات الحمير (فهى أكثر الحيوانات جموحا) ، واثنان للإشراف على الثيران فإنها أكثر سكونا وطاعة . وفى إطار هذا العمل المنتظم ، قد تبدر بادرة ما : فقد يطأطئ حمار نهم رأسه ليلتهم بعض حبات القمح ، وربما لجأ الفنان إلى ذلك حتى لايكون المنظر متصلبا جامدا . وفى بعض الأحيان يكمل بعض الفلاحين عملية الدهس هذه بضربات عصيهم وبعد ذلك يقوم عدد من النساء ، وقد غطين رؤوسهن بقطعة قماش لحمايتهن من الأتربة المتصاعدة بتنظيف الحبوب بواسطة مكنسة صغيرة ، أو غربال ؛ ثم يتم بعد ذلك تقييم إنتاج الحصاد بواسطة بعض المكاييل ، وينقل إلى مخازن الغلال . وعندئذ، وبعد أن أصبح المجال خاليا يسارع الرجال بواسطة مناجلهم بعمل كومة ضخمة من القش مراعين فى عملهم هذا كل الدقة والإتقان ؛ لأنها سوف تبقى فى مكانها هذا طوال العام : إنها تمثل شكلا هرميا ، وحتى لا تنهار هذه الكومة يغرس العمال فى قمتها فرعين مستطيلين من نبات البردى أو حتى عصاتين .

وفى إطار كافة هذه المناظر ، يعمد الفنان إلى تصوير لقطات عن الواقع الفعلى ، وذلك لكى ينأى عن الوصف الرتيب الممل . وهكذا تقدم لنا أحد المصاطب منظرا يعرض حاليا بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن (بالولايات المتحدة الأمريكية) يمثل أحد الأفراد العاملين بجوار كومة قش ضخمة ، وقد بدا واضحا أنه يعانى من حالة فتق سرى . كما يميل الفنان فى هذا المجال أيضا إلى التنويع فى رسم تعبيرات الوجوه ، وحتى المناظر التى تنم عن الانحراف تعبر هى الأخرى عن واقعية واضحة : فعندما يقدم أحد الفلاحين لمالك الأرض كمية غير كافية من الغلال ، سرعان ما ينقض عليه المراقبون ويجرونه بكل قوة ، ويجذبونه من ذراعيه إلى صاحب الأرض الذى يقف مراقبا كل ذلك : فها هو الفلاح البائس راكعا على ركبتيه مقوسا ذراعيه فوق الأرض ينتظر عقابه الصارم : بعض ضربات العصى .

وإبان فترة ازدهار " منف " وتألقها بدت المناظر الخاصة بزراعة الكتان بالمصاطب قليلة نسبيا ، وعادة كان يتم جنى هذا النبات بنزعه بالأيدى عندما يصل إلى أوج نضجه ، ولكن بعد ذلك تطور هذا الموضوع تطورا كبيرا .

بداية من الأسرة الثامنة عشرة كانت الضرائب على الغلال هى أولى مصادر الخزانة الملكية . ولكن إبان العصور الموغلة فى القدم كانت جباية الضرائب ترتكز خاصة على المواشى الكبيرة والصغيرة ، فإن رعى الماشية الذى كان يمارس منذ عصور ما قبل التاريخ كان عنصرا مهمًا فى إطار الاقتصاد المصرى ، ولقد تطور فى نطاق المروج الرطبة الواقعة على ضفاف النهر ، ويشرف عليه رعاة يتسمون بالهمجية إلى حد ما ويعيشون بمنطقة المستنقعات . وكانت القطعان تتضمن أساسا بقريات ، وغنم ، وخنازير ، وخلاف ذلك بعض الحيوانات التى يتم اقتناصها بالصحراء: غزلان ، وبقر وحشى ، وظباء وماعز ، ووعول وضباع .

إن النقوش البارزة على جدران المقابر تستطيع حتى الآن توضيح كافة المراحل الأساسية فى حياة القطعان : عملية ولادة البقرات (تحت وطأة الجهد والألم تمد فمها إلى الأمام ، وترفع ذيلها عاليا ، وتثبت قوائمها جيدا فوق الأرض) ، وفطام العجل الصغير (عندما يحين الوقت لذلك كان الرعاة يوثقونه من قدمه بأحد الأوتاد ، ويمنعون أمه من الاقتراب منه حتى لو تطلب ذلك ضربها بالعصا) ، وعملية حلب اللبن (يقوم بها الراعى وهو جالس أسفل البقرة التى أوثقت قائمتاها الخلفيتان) ، وأيضا تقطيع وتجزئة الثور بعد ذبحه : يقلب هذا الحيوان فوق الأرض ، بعد تقييد قوائمه الأربعة ، ثم يعمل ثقب برقبته لإخراج دمه منه . بعد ذلك ، يتم نزع قلبه ، ويفصل جلده عن لحمه ، وأخيرا يقطع إلى أجزاء .

وهناك موضوعات ثانوية أخرى أو بالأحرى " مناظر " صغيرة تتراءى فى سياق تلك المشاهد المذكورة آنفًا . على سبيل المثال ، نرى عملية التجول بثور سمين مكتنز اللحم قبل تقديمه إلى صاحب الأملاك : لقد زين صدره بعقد خاص بالاحتفالات ، ويبدو واضحا التعارض الشديد بين شكل الثور السمين المثقل باللحم والشحم وبين جسم الرجل الهزيل الذى يقوده بواسطة قطعة من الحبال . ونجد أنه بعد ذلك بعدة

قرون أضفت مدرسة فن النحت فى " مير " طابعا كاريكاتوريا فائق الواقعية على المشاهد (الشكل ٤٦) ، فمن خلال بعض مشاهد مقبرة " عنختى حتب " بمتحف اللوفر نرى عنزة فى حالة وضع لوليدها ، فها هى قد أسندت رأسها فوق جذع إحدى أشجار الجميز لتتمكن من بذل أقصى جهدها ، وهنا نرى رأس الجدى الوليد وقد ظهرت بالفعل . ولكن الطبيعة تبدو أحيانا غير رحيمة أو مشفقة : فها هو كلب سلاقى متوحش يقف منتظرا فى الجوار متحفزا لالتهام هذا الجدى الوليد الرقيق . لقد ظهر هذا الموضوع خاصة فى العصر العتيق ، ولم تتم استعارته كثيرا بعد ذلك .

ولقد بدت أحد الثوابت فى الأسلوب من خلال تمثيل قطعان الأبقار أثناء سيرها معا : قرونها على شكل قيثارى تتعانق فيما بينها ، فخلقت بذلك فوق رؤوس تلك الحيوانات الغليظة المظهر نوعا من تلاقى الخطوط الرقيقة القيثارية الشكل ، المكتملة التوازن . إن الفنان المصرى يحاول هنا إبراز التناغم الطبيعى المتاح أمامه ، إنه بالقطع مفعم بالحساسية والمشاعر . وعلى ما يبدو أن هذه الرغبة فى إبراز الخطوط المتقاطعة من أجل رسم الشكل القيثارى قد استحسنها النحاتون كثيرا بصفة خاصة : وبذا ففى مصطبة "مانفر" (بمتحف برلين) نشاهد مجموعة من طائر الكركى فى هيئة ثنائيات ، وبتأمل كل ثنائى منها نجد أن كل طائر يتجه عكس اتجاه الآخر ، ومع ذلك فقد تعانقت رقبتاهما معا فى تشكيل شبيه بالقيثارة : ها هى رغبة أكيدة من جانب الفنان فى البحث عن التناسق والتناغم .

كان المصريون القدماء يربون الطيور عامة فى مزارع فسيحة الأرجاء . وها هى إحداها ممثلة فى مصطبة "تى" ، وقد احتلت مساحة هائلة مستطيلة الشكل ، وأقيم المبنى الخفيف الذى يضم الطيور بين جنباته فوق أوتاد عالية رأسية سطحت فوقها عارضات أفقية ، وغطيت المسافة بين كل وتد وآخر بواسطة نسيج شبكى أو بطبقة مكونة من أغصان النباتات . وفى وسط المزرعة الداجنة هذه يشاهد بعض البط العائم فى حوض مائى زينت سطحه زهور اللوتس ، وكانت المياه تتدفق عليه من خلال أربع سواق مائية ضخمة . وها هم بعض العمال يغدون ويروحون فى هذا المكان ، إنهم يقومون بإفراغ بعض قفف الحبوب فوق الأرض . وعلى ما يبدو أن الطيور فى هذه المزرعة تحظى بحرية تحرك نسبى ؛ فسرعان ما غادرت البركة المائية وهى ترفرف

بجناحيها وانطلقت مسرعة نحو الوجبة التى أعدت لها وهى تمد أعناقها إلى الأمام . لقد أجاد الفنان فى تأمل وملاحظة أوضاع وحركات الحيوانات إجادة فائقة ، وبذلك تصبح إبداعاته صورة أمينة مطابقة تماما للطبيعة .

كان المصريون القدماء يتبعون أسلوب التزقيق والتسمين ، سواء بالنسبة للأبقار (أقيمت مراعٍ متنوعة لتسمين المواشى مسورة بداخل الإسطبلات الكبرى ، وفيها كان الرعاة يقومون بتغذية حيواناتهم بأيديهم) ، أو الطيور الداجنة . وفى مقبرة "تى" أيضا نستطيع أن نتأمل عملية تزقيق بعض الكراكى : فها هى العصيدة قد جهزت ، ثم طهيت فى إناء ضخم ثبت فوق النار بين قالبين من الطوب ، ونرى أيضا الطباخ وهو يحرك بإحدى يديه الممسكة بعصا غليظة ما يحويه الإناء من خليط ، وبيده اليسرى يؤجج نيران الموقد بتحريك مروحة . وها هى إذن الطبخة قد اكتملت ، عندئذ ، أخذ يعد منها عدة كرات صغيرة ، ويدحرجها بين يديه . بعد ذلك سارع أحد الخدم بالإمساك ببعض طيور الكركى من رقبته ، وثبت جسم هذا الطائر الذى أخذ يقاوم بدون جدوى ، واحتضنه جيدا بين ساقيه وبدأ يضع بداخل منقاره إحدى كرات العصيدة ، وبعد انتهاء هذه الوجبة الإجبارية انطلق الكركى وقد أصابته الدهشة والذهول وهو يرفرف بجناحيه ، واندفع ليشرب من بعض الأوانى المتناثرة فى عدة نواحٍ بهذا المكان . وكذلك كان الأمر بالنسبة للبط والأوز .

هكذا كانت تسير أساسا الحياة فى المزارع والحقول ، وعادة كانت منتجاتها تقدم بصفة منتظمة إلى مالكها عن طريق الكثير من الخدم والعاملين . ولا شك أن هذه الصفوف اللانهائية من حاملى وحاملات القرابين قد عاصرت كافة عصور مصر التاريخية : إنها تشير خاصة إلى ثراء وخصب ونماء الممتلكات الزراعية .

وهناك موضوع أخر قد يكون أكثر حيوية ، فقد كانت الضرورة تحتم على المشرفين على هذه الممتلكات أو القطعان أن يمثلوا بصفة منتظمة بمكتب صاحبها المالك . وهنا أطلق الرسام لنفسه العنان من أجل التفكه والسخرية من المشرف المفتقد إلى الأمانة وشرف المهنة ، فصوره وقد سحبه البعض من رقبته وذراعيه ليلقى به أمام سيده . وبذا فهو يعامل فى هذه الحال بنفس القسوة والعنف الذى يمارسها أحيانا ضد المزارعين والرعاة ، ولا شك أن لسعة السياط وضربات العصى سوف تكون عقابه المنتظر .

ولقـد احتلت المناظر الخاصة بالأعمال الأخرى التى تمارس فى إطار تلك الممتلكات ، مثل زراعة الكروم ، والحدائق مكانة أكثر أهمية فى نطاق الفن التصويرى إبان العصور اللاحقة .

بخلاف هذه الأعمال المرتبطة بازدهار الممتلكات وتطورها يمكننا أن نذكر أيضا اثنين من أوجه النشاط الكبرى : صيد الحيوانات وصيد الأسماك .

إنه عالم متعدد الوجوه يعمل على إغراء الصيد وجذبه : كبداية ، الصحراء بأجوائها المترامية الأطراف اللانهائية ، وكذلك هناك المستنقعات : التربة المفعمة بالطرائد ، والتى تحفها المخاطر ، ويكتنفها الغموض والإبهام . إنها أحراش بكل معنى الكلمة ، يكثر بها الصيد المتنوع الأنماط والفصائل من الحيوانات أو الطيور . وكذلك توجد الحقول والبساتين وهى المكان المفضل الذى يرتاده قناصو وصيادو الطيور .

وقتئذ ، لم تكن رحلات صيد السباع الكبرى التى يقوم بها الفرعون قد مثلت بما فيه الكفاية . وعن الأمراء ومعاونيهم فقد كانوا ينطلقون إلى الصحارى لصيد الحيوانات الأخرى ، ولقد صورت الصحراء تقليديا فى هيئة أرض متعرجة الشكل ، برقشت ببعض باقات من الحشائش والقليل من الأشجار التى تتشابه بشجرة الجميز غالبا ، إنها بالقطع صحراء الأحلام : لونت باللون الأصفر ، ثم بعد فترة ما بالوردى ، ولا تخضع لأية معايير : ففيها يصور الصيادون والوحوش بمقاييس تفوق المكان نفسه بعشرين أو ثلاثين مرة . وكانت الصحارى تستوعب فى نطاقها أعدادا هائلة من الغزلان والظباء ، فعلى سبيل المثال نستطيع أن نشاهدها بمصطبة "مانفر" (بمتحف برلين) وقد مثلت وهى منطلقة بكامل حريتها : فواحدة منها قد انهمكت فى رعى بعض الأعشاب ، وقد رفعت إحدى قوائمها فى حركة عادية تنم عن الاطمئنان والهدوء ، وبجوارها استكان وليدها مقعيا فوق الأرض . ومن خلال المشاهد بمقبرة المدعو "مرروكا" يقوم الرجال باقتناص هذه الحيوانات بواسطة أنشوطات ، وكذلك الأمر بالنسبة لحيوان الفهد الضخم . وفيما يختص بالحيوانات الأقل ضخامة ، مثل : ابن آوى ، والضباع ، والأرانب البرية ، يستعين الصيادون برماحهم ، ويعاونهم فى مهمتهم هذه بعض الكلاب السلوقية التى تقتفى أثر الحيوان ، وتكون هى البادئة بالهجوم قبل

الصيادين أنفسهم . ونجد فى أحد مناظر مصطبة "بتاح حتب" بسقارة العودة من رحلة الصيد : فها هما اثنان من الخدم وقد اصطحبا بعض الغزلان والظباء ، ورجل آخر يحمل قفصين بهما أرنب برى ويربوع ، مثبتين فوق عصاة مستطيلة غليظة ، أما رئيس الصيادين فيسير بالمؤخرة وقد أمسك بمقود بعض الضباع والكلاب .

ولا ريب أن مستنقعات النيل كانت مجالا رحبا ومفضلا بالنسبة لصائدى الحيوانات والأسماك على حد سواء . فها هى أحد المشاهد الكبرى بمصطبة "تى" أيضا تفصح عن ذلك تماما (الشكل ٢٩) : تتكون خلفية "الديكور" من أفرع نبات البردى المرتفعة التى انبثقت بداية من النهر فى شكل متوازٍ مكونة بذلك جداراً نباتيا عاليا ، وفى الجزء السفلى من المشهد ، وعند المستوى الأول يقف "تى" بقامته العملاقة، وقد أمسك بيده اليسرى عصا القيادة الكبرى ، فوق أحد المراكب الخفيفة الوزن أثناء ملاحتها فوق سطح مياه النهر ، وأمامه انسابت مركب أخرى بها أربعة رجال أشداء: الأول كان يقود دفتها ، أما الثلاثة الآخرون فكانوا يهاجمون برماحهم حيوانات فرس النهر : فها هو حدّ هذا السلاح المصنوع من حجر الصوان قد غرس بالفعل فى حلق اثنين من هذه الحيوانات ، واثنان آخران يحاولان بدون جدوى الإفلات من هؤلاء الصيادين . ولا شك أن الخطوط المستطيلة المتوازية وتمثلها الحربتان المرفوعتان اللتان تتقاطعان فى زاوية قائمة مع خط مجداف التوجيه ، وكذلك وضع الصيادين المقصود المتوازن تكوّن جميعا تشكيلا جديرا بالإعجاب . وكإضافة لهذا " المنظر " المتألق بالحيوية نشاهد فى أقصى اليسار وفوق مركب ثالثة تسير فى الاتجاه المعاكس أحد الصيادين يتعارض بمظهره الهادئ مع صورة صائدى فرس النهر ، وهم فى حومة معركتهم مع الحيوانات المائية ، أثناء محاولته ، بواسطة مطراق يمسك به بيده اليمنى قتل أعداد ضخمة من الأسماك السابحة فى النيل . وقد رسمت هذه الأسماك بدقة متناهية لدرجة أنه يسهل تماما تحديد أنواعها ؛ كما أن بنية «تى» الضخمة تهيمن تماما على هذا المشهد بأكمله بل هى بمثابة « مُرحِّل » للعين المتأملة لتلك الخطوط والحركات المختلفة المتباينة .

وبالجزء العلوى من المشهد ، نرى أحراش البردى وهى تأوى بين فروعها عالمًا مختلف الأنواع والأجناس من الطيور : سمان ، وكاوند ، وإيبيس ، وبورى ،

وزقزاق ... ، إنها تحلق فى كافة الاتجاهات وكأنها دوامة أو إعصار فعلى ، البعض منها قد حط فوق الأغصان ، والبعض الآخر يحتضن بيضه داخل أعشاش محملة بالطيور ، التى تتربص بها بعض الزريقاء النهمة تحاول بتسلقها لأفرع البردى أن تلتهمها من أعشاشها . فها نحن إذن أمام مشهد يجيش بالحركة والتنقل ، يصف ببراعة نادرة الحياة المتدفقة الثرية المتأججة داخل المستنقعات . ولاشك أن " تى " بقامته العملاقة وهدوئه النبيل يسيطر على هذا العالم ويهيمن عليه ؛ فإنه هو بلا ريب النقطة المركزية البصرية فى إطاره .

وربما أن المشهد القائم بمصطبة "مرروكا" يتشابه مع المشهد السابق : ولكن هناك أيضا بعض التفاصيل التى تفصح عن تكوين منتقى بكل دقة ودراية : ففوق صفحة مياه النيل تنبثق أربعة فروع نباتية فى هيئة مروحية ، يحمل كل منها على التوالى بجزئه العلوى والسفلى جرادتين وضفدعتين . ونلاحظ أن الجرادتين تتواجهان ، أما الضفدعتان فقد أدارت كل منهما ظهرها للأخرى . وعند قاعدة هذه الأفرع نجد ثلاثة من أفراس النهر وقد غرست فى أجسامها أسنة خطاف الصيادين الواقفين فوق مركبين تتقدم الواحدة منهما نحو الأخرى : وعلى ما يبدو أن أحد هذه الحيوانات بالوسط قد انتهى أمره ووقع صريعا . ولكن فى الوقت نفسه ، نلاحظ أن سنان الخطافين الباقيين المدببين مازالت تتقدم بشكل متناظر نحو شدقى الحيوانين الآخرين الفاغرين عن آخرهما ، وهما متواجهان . إن الرسم بأكمله ، قد حدّد داخل مربع يكاد أن يكون متكاملا ، والتكوين يبدو منتظما وصارم التحديد ؛ وبذا فهو يحاصر تماما الحيوان المطارد من خلال مجموعة من الخطوط المحددة بلا شفقة أو رحمة .

وخلاف صيد الأسماك بالخطاف الذى يمارسه النبلاء والأمراء ، نجد أيضا أن بعض الصيادين الأقل مرتبة اجتماعيا يمونون الممتلكات الضخمة بالأسماك ، ويوردونها أيضا إلى مستخدمى المعابد ، ويحتفظون لأنفسهم ببعض الحصص . ولم تكن هذه المهنة لتخلو من المحن والصعوبات : سواء وهم يؤدون عملهم هذا بالمياه الفائقة العمق ، أو وهم يجدفون فى وسط النهر فوق مراكب صغيرة مصنوعة من البردى . ففى كافة الأحوال اعتبر الصيادون كلقمة سائغة وصيد ثمين بالنسبة للتماسيح . ولذا نجد أن بعض المشاهد بالمصاطب تصور فى الكثير من الأحوال

مشاهد صيد السمك بواسطة السلة ، ففى مقبرة "تى" من خلال بعض مشاهد الصيد تبدو السلة فى هيئة زجاجة يسد أحد جانبيها ، فتدخل الأسماك من قاعها دافعة أمامها بعض أفرع البوص المكونة شكلا مخروطيا ، لا يسمح لها بالخروج بعد دخولها. وقد تتكون السلة من حيز واحد ، أو تكون مزدوجة . ويتراءى لنا أن الصيادين التابعين للنبيل "تى" يستعينون بالنمطين فى آن واحد . وتفعم التكوينات بمشاهد كلها حركة وحيوية : صورة لبعض " لصوص المستنقعات " : رجلان يقفان على الشاطئ ، وسوف يلقيان بقفتهما إلى قاع النهر ، أولهما متقدم فى السن إلى حد ما ، فهذا ما ينم عنه رأسه الأصلع تقريبا ، وبطنه المكتنزة ، وهو يحمل سلة الصيد المليئة بالأسماك ، وبيده الأخرى يمسك بزوجين من أسماك البلطى تتدلى من سنارة . ويؤكد الحوار بين الرجلين عن حقيقة ممارستهما الخفية هذه ، حيث يقول الأول للآخر : « راقبها جيدا يارفيقى ... وإلا ضاع نصيبك فى جوف الـ ..... » . « وهل أنت الذى سيعلمنى ما يجب أن أفعله ، أيها اللص ؟ ... إننى أجيد ذلك أفضل منك » . وبعد هذا القطع البسيط المتميز بالفكاهة والسخرية ، تستمر أعمال الصيد المعتادة المشروعة بالمراكب . ويرجع الصيادون إلى الشاطئ وقد حملت سلالهم البسيطة بالأسماك الوفيرة ، وأمسك رجل منهم بإحداها من أحد طرفيها وهزها ليفرغها فى حاوية ضخمة ، أما الاستعانة الصعبة المركبة بالقفة المزدوجة التى تقتنص الأسماك الأكبر حجما ، فقد أنيطت باثنين من الصيادين المتقدمين إلى حد ما فى السن ، فالأمر كان يتطلب المزيد من التجربة والخبرة .

وكان المصريون يمارسون صيد الأسماك بواسطة الشباك : وهى ممتدة الأطراف ، ويحددها من الجانبين حبلان ، أحدهما زود ببعض العوامات والآخر بثقل حجرى ، وحالما تُقتنص الأسماك بداخلها يتم تجميع الحبلين معا ويربطان بواسطة عقدة . أما عن المرحلة الأخيرة ، والأكثر تصويرا من خلال المناظر ، فهى كما شوهدت بمصطبة "تى" : على شاطئ النهر : يقوم عدد من الرجال بجذب الشبكة الثقيلة الوزن بأيديهم وأكتافهم ، حيث علقوا بها ما يشبه الحمالة ثبتت بها كرة خشبية صغيرة يمكن ربطها بكل سهولة بالحبل ، ولا أثر هنا لأى رتابة أو ملل فيما يتعلق بتصوير المناظر : فبجوار الذين يقومون بجذب الشبكة يقف رجل يرتدى مئزرا بسيطا من قطع

البوص ، وقد غطى صدره بما يشبه واقية للصدر ، وانحنى ليلتقط إحدى الأسماك الرائعة التكوين وهى منطلقة فى الهواء من خارج الشبكة وأمسك بها من زعانفها العظمية .

وعندما يكون الصيد وفيرا ، وسلال الصيد متخمة تماما بالأسماك ينطلق الصيادون فى بهجتهم وسرورهم ؛ بل ويمارسون على ضفاف النيل مباريات نهرية كبرى قد لاتختلف كثيرا عما يقام حاليا فى مدينة " ليون " الفرنسية .

أما عن الطيور ، فيتم اقتناصها أو صيدها بالبساتين والحقول . ويعتبر « البومارنج » (حربة ترتد ثانيا قريبا من مصوبها إذا لم تصب الهدف) هو سلاح الصيادين الذين يقتلون الطيور من أجل الغذاء أو لتقديمها على موائد القرابين . ولكن لإعداد أماكن تربية الدواجن ، كانوا يستعينون بالشباك لصيدها ، فهى تسمح فى وقت وجيز باقتناص عدد وفير من الطيور الحية . عموما ، ها نحن الآن عند أطراف الحقول المجاورة للمستنقعات ، وها هو " تى " شخصيا يدير دفة العمل ، إنه بمفرده يشغل بضخامة قامته كل ارتفاع القسمين المصورين ، ويبدو وقد ارتدى فوق مئزره الكتانى مئزرا آخر من البوص خاصًا بصائدى الأسماك ، ووقف هؤلاء الصيادون ينتظرون أوامر سيدهم . وعلى ما يبدو ، أن الطيور (بط وأوز بصفة خاصة) قد استقرت بداخل الشباك المفرودة دون أن تدرى بهذا أو تستوعبه ؛ يدل على ذلك مظهرها الهادئ المستكين ، وأجنحتها المنطوية . وبحركة بسيطة من "تى" سرعان ما أقفلت الشباك ؛ فاستولى الهلع والرعب على الطيور ، وأخذت تحلق فى كافة الاتجاهات، وهنا تقدم أحد العاملين وبدأ يلتقط الطيور الحبيسة من أجنحتها .

وبداخل مقابر منف ، مثلت أيضا مختلف الحرف اليدوية : نحاتون ، وصناع مجوهرات ، ونجارون ، وفخرانيون . وغالبا تصور مثل هذه الأشكال وتجمع معا من خلال "منظر " واحد .

فها هى إحدى ورش النحت قد صورت فى مقبرة "تى" : كان العمل يجرى فى ثمانية تماثيل فى آن واحد . ولكن يبدو واضحا أن هذه النقوش البارزة قد لحقها ضرر بالغ ، ولم يتبق منها سوى ثلاث مجموعات سليمة . فيمكننا إذن أن نرى النحاتين وهم

يعملون واقفين على أقدامهم أو جالسين القرفصاء ، أو فوق مقعد صغير مستدير الشكل ، وتتوالى الأعمال فى خطوات متتالية وتسلسل واضح : ففى الناحية اليسرى من النقش البارز ، نرى تمثالا خشبيا يقوم بمعالجته أحد النحاتين بواسطة بلطة حادة معقوفة الطرف وأزميل ، وفى الوسط نشاهد التمثال الخشبى نفسه وهو يصقل ويلمع ، وعلى اليمين نرى تمثالا حجريا وقد انهمك الفنان فى نحته بالمطرقة والإزميل . وتصور رسوم هذه التماثيل الأنماط والنماذج الدارجة المعروفة : رجل واقف فى وضع السير الظاهرى ، ورجل آخر جالس فوق مقعد مكعب الشكل ذى ظهر مرتفع إلى حد ما ، وقد ارتدى مئزرا ذا مقدمة منشاه يغطى ركبتيه تماما .

وبالنسبة لأعمال الصياغة فقد فصلت بوجه خاص فى مصطبة المدعو "مررو كا" ؛ وتم ذلك وفقا لمختلف المراحل التى تسمح بمعالجة السبائك الخام التى تصل من المناجم مباشرة . ففى البداية ، يتم وزن السبيكة تحت إشراف ومراقبة الكتبة ، بعد ذلك ، تُدرج قيمة وزنها فوق ورقة بردى من جانب المحاسبين . وخلال كافة المراحل تثبت " الإدارة " وجودها تماما . ثم توضع السبائك داخل حاويات مقفلة تماما لتتعرض لسخونة النيران ، وعلى ما يبدو ، أنه لم يكن هناك أى داع لإقامة أفران خاصة بهذا الشأن :فكان العمال يقومون بكل بساطة بتكديس الوقود (فحم الخشب) فوق بعضه بعضا ، ومن حوله يلتف بعض الرجال لتأجيج النيران بالنفخ بما يشبه " نافثة النار " لها يد من الفخار لحمايتها وثقب ضيق للغاية . لقد صور الفنان الجهد والعناء الذى يبذله العمال وقد انتفخت أوداجهم بمنتهى الواقعية المشوبة أحيانا بشيء من الفكاهة . بعد ذلك يسكب المعدن المنصهر فى بوتقة (يمسك العامل البوتقة الفائقة السخونة بواسطة عازلين) والجدير بالذكر أن الذهب ذا البريق الأخاذ قد سمي فى الكتابات المصرية القديمة « نو – الوجه – الحسن » ، وعندئذ ينقل هذا المعدن فوق سندان ، وقبل أن يبرد يقوم العمال بتطريقه تطريقا منتظما . وعموما ، كانت مجموعة الأدوات المستعملة فائقة البساطة : بوتقة ، ومطرقة من الحجر ، وإذا كان الذهب خالصًا تماما يصبح من السهل معالجته . وفى القسم الأعلى من المنظر ، عرضت فوق بعض الأرفف القطع التى أبدعها عمال الصياغة : أوان ذات أعناق طويلة ، وأساور ، وعقود من اللؤلؤ تنتهى بأقفال ذهبية ، وأكاليل تتكون من حبات لؤلؤية تتخللها ، فى عدة مواضع ، بعض

الزخارف الذهبية الممثلة لعقد ما وزينت بقرطين متدليين . ويلاحظ أن العمال الذين يقومون بأطر المجوهرات وزخرفتها كانوا غالبا من الأقزام أو الأشخاص المشوهين جسديا ضامرى الأذرع والسيقان . ولقد أشير إلى العلاقة ما بين الأقزام وأعمال الصياغة من خلال بعض الحضارات الأخرى : بالميثولوجية الإسكندنافية القديمة خاصة ، كما أن ذهب " الرين " كان يقوم على حراسته عدد من الأقزام ، فها هنا إذن شيء من التطابق الفكرى .

النجارون يجدّون فى شق الألواح الخشبية بمناشيرهم ، وينحتونها أو يحفرونها بمطارقهم الحادة ، ثم يعملون بعد ذلك ثغرات التعشيق وبعض التجميعات الفائقة الدقة . وهم قادرون أيضا على ترصيع الخشب ، بداية من تلك الحقبة الزمنية التليدة بالأحجار ، أو المعدن ، أو الزجاج ؛ وبذلك تم تصنيع الكثير من المستلزمات المنزلية : أثاث وصناديق ، مثلت بكثرة فى ورش النجارة المصورة فوق جدران مختلف المصاطب .

أما عن فنون صناعة الفخار فهى عريقة القدم وعلى قدر فائق الأهمية . فبداية من الأسرات الأولى دأب الصناع الحرفيون على تصنيع أوانٍ من الحجر اللين ، مثل المرمر أو حجر الشست ، بل ومن أحجار أكثر صلابة : مثل الرخام ، والجرانيت ؛ وأشكالها متباينة ومتعددة ، وغالبا ما تكون بديعة التكوين . وبمجرد "تصنيع" الأوانى لتأخذ شكلها العام كانت الضرورة تحتم تفريغها من الداخل بواسطة مثقاب ، وفى المشاهد القائمة بمقبرة "تى" نجد أن المثقاب طويل بشكل ملحوظ ومشعب عند نهايته ، وله يد خشبية ، وعادة يمكن التحكم فى درجة تعمقه بداخل الإناء (حتى لا يثقب عن طريق الخطأ) بواسطة قطعة من الخشب بها بضعة ثقوب . وفى نهاية الأمر ، يقوم عاملان آخران بصقل الأوانى وتلميعها سواء من الداخل أو من الخارج .

وهكذا يستطيع صاحب المقبرة بفضل فاعلية الصور الممثلة بالنقوش البارزة أن يداوم إلى الأبد على حضور مختلف أوجه النشاط بممتلكاته ، وأن يراقب مجموع العاملين فى حقوله ، وبالنهر ، ومختلف المهن والحرف . بل وسيمكنه أيضا التمتع بتساليه وترفيهاته المفضلة .

إن الموسيقى والرقصات سوف تشنف دائما أذنى هذا المالك وتسحر عينيه . وكانت الإيقاعات الموسيقية تصدر من القيثارة ، أو الناى ، أو العود ، وأحيانا الطبول ، أو من خلال العقود اللؤلؤية الضخمة : "المنات" ، أو الصلاصل ، وبدت الرقصات إبان الأسرة الخامسة بمقبرة "تى" على سبيل المثال تتسم بالرشاقة والتحفظ. وعادة ، ترتدى الشابات الراقصات ما يشبه التنورات ذات الحمالات ، ويزيّن أعناقهن وأذرعهن بعقود وأساور من اللؤلؤ والخزف المزخرف . وكانت رقصاتهن لاتعدو أن تكون خطوات إيقاعية جماعية لا صلة لها بالرقص بكل معنى الكلمة ؛ ومن خلالها يرفعن أذرعهن فوق رؤوسهن فى هيئة دوائر ، ثم اكتسبت هذه الحركات بعد ذلك شيئا من التعقيد ، وأصبحت الرقصات أكثر عنفا وصخبا . ويلاحظ ذلك خاصة ، فى نطاق مصطبة "مرروكا": فالراقصات ينحنين بشدة إلى الوراء ، وقد تدلت شعورهن إلى الأرض ، ويرفعن سيقانهن وكأنهن قد تملكهن مس من الجنون .

ومنذ مولد المنشآت الحجرية الضخمة ، سرعان ما وجد فن النقش البارز مكانا وإطارا نموذجيا له ، وهكذا انبسط فوق كافة المساحات المتاحة أمامة : الجدران خاصة وكذلك الأعمدة ، والأبنية . ولاريب أن الهدف العقائدى المتضمن بالفن الذى يمارسه النحات هو المبرر لازدهار هذه النقوش البارزة وتطورها . لقد بلغت النقوش البارزة درجة هائلة من الغزارة والكثرة مبينة عن التاريخ والمعتقدات ، وعن حياة الملوك والأمراء، والشعب اليومية ، ولم تتراء هذه الظاهرة أبدا فى أية حضارة من الحضارات الأخرى .

ظهور الرسم الملون

لقد ظهر فن الرسم الملون فى شىء من التمهل والتحفظ ؛ ولكن لاريب أن هشاشة وقدم الأعمال الفنية المرسومة قد ساعدت إلى حد ما على فناء ودمار الكثير منها . وخلال الأسرة الرابعة لم تكن الرسوم الأولية ملونة بكل معنى الكلمة ، بل كانت تتكون من بعض الترصيعات بالعجائن الملونة بداخل حزازات أعدت لهذا الغرض ؛ ولقد اتبع هذا الأسلوب بمقبرة "إيتت" فى "ميدوم" من خلال رسم يمثل بعض مناظر صيد

الطيور: اقتناص بعض البط فى الحقول بواسطة الشباك ، ويبدو المشهد كبير الحجم إلى حد ما، فطوله لايقل عن ١,٦٠ متر ، ٠,٢٤ متر عرضا ، وقد رسم فوق طبقة رقيقة من الجص ثبتت فوق جدار من قوالب الطوب اللبن ، والبيئة ريفية تتكون من بعض الأدغال الصغيرة العشبية ، يتألق لونها الأخضر الباهت فوق الخلفية الجدارية ذات اللون الرمادى المائل إلى الأزرق . ويتراءى أيضا عدد من الزهور لونت فى هيئة نقاط حمراء ، وها هى كذلك ست أوزات تمشى معا فى هدوء وسكينة ، ثلاث منها تتجه يمينا والثلاث الأخرى يسارا ، وعند طرف كل مجموعة تنحنى إحدى الأوزات نحو الأرض لالتقاط بعض الحبوب . ولاشك أن التناظر يبدو واضحا تماما ، وكذلك الأمر بالنسبة لنمنمة وزخرفة مجموعة الطيور ، وقد لونت كافة تكوينات المشهد بالألوان الخفيفة . ومع ذلك فمن خلال هذا التصوير الأكاديمى البحت ذى الخطوط المحددة يتضح جهد ما ومحاولة للتحديث والتغيير : فبداية من الناحية اليسرى ، يلاحظ أن أربع أوزات تتشابه تماما فيما بينها ؛ فريشها مجعد لونه رمادى مائل إلى الأزرق ، ومناقيرها جميعا مستطيلة حمراء اللون ، أما الأوزتان بالناحية اليمنى فلهما منقاران قصيران وريشهما رمادى اللون يميل إلى الأسود وكأنه حراشف سمكية . ومن خلال هذا المشهد الملتزم بالأسس والمبادئ الفنية ، يشد الانتباه خاصة الثقة والثبات فى رسم الخطوط . وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .

ويمكننا أن نشاهد هذه الوسيلة التى تتركز فى الترصيع بعجائن ملونة بمختلف الأشكال بمصطبة " نفرماعت " وزير الملك سنفرو "مؤسس الأسرة الرابعة " ، وذلك من خلال تمثيل أحد مشاهد الصيد ، حيث تبرز بوضوح صورة رائعة لثعلب أحمر الفراء .

وفى وقت وجيز للغاية استطاع فن الرسم الملون أن يحقق استقلاله وتحرره ، ولم يعد أبدا مجرد "ملء" لمختلف الأشكال . فلاريب مطلقا أن اللون يعمل - أحيانا - على خلق واقعية الصور والأشكال ، وكمثال على ذلك : بمصطبة « بتاح إروك» المشرف على الذبائح ، يلاحظ أن المقبرة قد حفرت فى الهضبة الصخرية الواقعة جنوب الممر المرتفع الخاص بالملك "أوناس" بسقارة ، وفوق الجدار الأيسر للمقصورة مثلت عدة مناظر عن عمليات ذبح المواشى ، وإحداها تبين مرحلة تقطيع أحد الثيران بعد أن تم

نبحه وتقييده فوق الأرض . وقد لونت خلفية الجدار باللون الأصفر ، وها هو جلد الحيوان المرقط بالأبيض والأسود قد انتزع عن جسده وظهرت أحشاؤه بلونها الوردى الصارخ ، إنها بمثابة المركز المضىء بالمشهد . ولاشك أن التعارض بين الألوان وبعضها بعضا يثير الإعجاب والدهشة ، بل هو يضاعف من واقعية هذه العملية التى تتسم بالقسوة إلى حد ما . وربما قد تنم خطوط الأشكال عن بعض التعجل والإسراع، أما الألوان فى حد ذاتها فتتراءى وكأنها مجرد تكتل لا أثر فيها للرقة والنعومة الكافية، ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا التكوين يجذب الانتباه والاهتمام ، بل ويهيمن عليه إيقاع ما . فالمشهد يبدو بصفة عامة فى شكل مثلث ، ويأخذ اتجاهاً منحنيا صاعدا نحو اليمين وفقا لخط القائمة الخلفية اليمنى للحيوان ، وقد ارتفعت عاليا وعلى وشك أن تقطع ، وهى القائمة الوحيدة الممثلة والمصورة فى حجم كبير ، فهى بمثابة المركز " المعنوى " للمشهد كله الذى يتم إبرازه بمثل هذا الأسلوب ، وبالناحية اليمنى يقف أحد الخدم ويمسك بهذه القائمة المنتصبة عاليا لكى يحدد التكوين كله ، ثم نرى جزارين منحنيين ، ولكن أقل منه حجما ، ويتسقان مع نفس خط جسد الحيوان الممدد فوق الأرض .

لقد استطاع فن الرسم أن يتحرر فى أواخر الأسرة السادسة ، وانطلق بكل طاقته بداية من الأسرة الحادية عشرة .

المرحلة الأولى بـ " طيبة "

الأسرتان الحادية عشرة والثانية عشرة ٢١٦٠ - ١٧٨٥ ق.م

بداية من ٢٢٢٠ إلى ٢١٦٠ق.م تقريبا ، وعلى مدى قرن من الاضطرابات والقلاقل الاجتماعية والسياسية الخطيرة ، سطرت مؤقتا نهاية التطور الأول الهائل لفن التصوير المصرى . فقد اجتاحت المملكة حركات ثورة وتمرد بكل ما تدل عليه الكلمة من معنى ؛ ووقع بعض التوغل الأجنبى بشمال شرق الدلتا . وبالتالى ، عمل كل ذلك على تمخض فوضى فعلية عارمة حدثت فى أعقابها أزمة فى نطاق السلطة الملكية ، وفى إطار الضمائر والسرائر أيضا ، واستطاع الأمراء المحليون أن يفرضوا سلطانهم دون أى قيود فى أقاليمهم (حدث ذلك بداية من الأسرة السابعة إلى العاشرة) . ولم يعد المجتمع يخضع لأى أسس أو قوانين ، ولا أثر فيه لسلطة الفرعون ، وأصبح الإنسان يشك فيما سيكون عليه مصيره النهائى ، ويشعر بالرهبة والخوف تجاهه ، وتقلص التعبير الفنى فى أنحاء مصر ؛ وتضاءلت أيضا المعتقدات الدينية إلى حد ما .

وفى حوالى عام ٢١٦٠ ق.م ، قام أحد أمراء مدينة طيبة بمصر العليا ويدعى "أنتف" ، بقمع طموحات حكام الأقاليم المحليين ودحر البدو وطردهم خارج الدلتا ، وتمكن من إعادة وحدة المملكة تحت قيادته الموحدة ، وأسس الأسرة الحادية عشرة . وهكذا أصبحت مدينة طيبة هى عاصمة الملكية الجديدة ، وتحولت فى وقت وجيز إلى مركز هام للحركة الفنية فى مصر . فقبل ذلك أى خلال مرحلة القلاقل والاضطرابات حيث تناثرت وتوزعت مصادر السلطة فى أنحاء مصر ، كانت قد تكونت بعض الورش الفنية المحلية . ولقد عملت هذه الصحوة فى نطاق الأقاليم على إحياء وتحديد المصادر الفنية ، مثل : النماذج التصويرية ، والأوضاع والحركات ، والموضوعات والأفكار .

وكذلك ساعد الاستقلال والتحرر الاجتماعى الهام على إمداد فن النحت الخاص بالمزيد من التنوع والتباين . إذن ، فقد تابعت الحياة الفنية مسيرتها بدون أيه عثرات خلال الأسرة الثانية عشرة .

حقيقة إن تقاليد منف التليدة قد بقيت على ما هى عليه بالشمال ، ولكن منطقة مصر الوسطى ومصر العليا كانت تشعر بجاذبية المركز الفنى الجديد بطيبة ، وبذا أخذت تتحرر من النماذج القديمة ، وتعمل على خلق أساليب مبتكرة وجديدة . ولاشك أن الضمير والسريرة الفردية قد طبعت فى أغلب الأحيان بصماتها المريرة القاسية على قسمات وجوه البشر . وعكست وجوه الفراعنة الممثلة الأيديولوجية الملكية الجديدة: ملكية انبثقت من قواها الشخصية نفسها ، وتعرف تماما أنها محاطة بالأخطار وعلى وشك الأفول .

إن أول معالم ازدهار الفن المعمارى والفنون التشكيلية قد استُهلت ببناء المعبد الجنازى الخاص بالملك "منتوحتب" الأول بساحة الدير البحرى الصخرية التى كونها الجرف الليبى فى الصحراء الغربية ، وتقع على الضفة اليسرى للنيل فى مواجهة الكرنك . لقد شيد هذا المعبد على طراز مستحدث ، إنه مزيج ما بين المقبرة الصخرية والهرم . ولقد تنوعت دعامات النقوش البارزة والرسوم الملونة وتباينت عن بعضها بعضا ، فنجد على سبيل المثال أن تصوير الحياة اليومية قد تطور بصفة خاصة بالمقابر والجبانات الصخرية الإقليمية التى ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة . والمقابر الخاصة كانت بالفعل لا تقع حول المقبرة الملكية كما كان يتم فى الماضى بمنف ، ولكنها تشيد بعاصمة المقاطعات حيث كان كبار الموظفين يقومون بإدارتها . إنها بمثابة مقاصير حفرت فى الجرف الصخرى الذى يشرف على النيل فى مصر الوسطى خاصة، فهكذا كان الأمر بالنسبة لمقابر الأمراء : الأمير "خنوم حتب" ببنى حسن على الضفة اليمنى للنيل ، والأمير "جحوتى حتب" بالبرشة جهة الجنوب . وإذا توغلنا جنوبا أكثر من ذلك سوف نجد على الضفة اليسرى للنيل مقبرة "أوخ حتب" فى "مير" حيث تحز الشاطئ الغربى الصخرى ، وفى أقصى الجنوب بأسوان كانت الجبانة (استغلت منذ أمد بعيد) تشغل الجزء الشمالى من التل، مواجهة للحافة الشمالية لجزيرة إلفنتين؛

وهناك شيدت مقبرة الأمير "سارنبوت" أحد معاصرى "أمنمحات" الثانى ، والتى ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة ، ومازالت حتى الآن باقية إلى حد ما على ما هى عليه .

قام الملك "أمنمحات" الأول (مؤسس الأسرة الثانية عشرة) بنقل العاصمة إلى الشمال فى " اللشت " على مقربة من الفيوم على الضفة اليسرى للنهر . ولسوء الحظ فإن الأهرام الصغيرة الحجم المشيدة من قوالب اللبن فى هذه المواقع وفى منطقة دهشور الأكثر قدما بأمر ملوك الأسرة الثانية عشرة قد تحولت تقريبا إلى أطلال ، وهناك أمكن العثور فقط على بعض العناصر لنقوش بارزة ملونة تتعلق بالمعبد الجنازى الخاص بالملك "سنوسرت" الأول فى «اللشت» .

بالإضافة إلى المنشآت الجنازية بدأ المعمار الدينى هو أيضا يقدم مساهمته فى مجال فن التصوير المصرى . وحقيقة أن الساحة المقدسة المترامية الأطراف بمعبد الكرنك قد افتتحتها الأسرة الثانية عشرة ، ولكن بالرغم من ذلك لم يتبق من المعبد الذى كان قد كرس "لآمون رع" إبان هذه الفترة سوى بعض العناصر المتناثرة المتباينة، والتى لا تتضمن أى رسوم أو أشكال . ومع ذلك فقد استطاع عالم الآثار الفرنسى " هنرى شفرييه " منذ وقت وجيز ، أن يعيد بناء مقصورة استراحة كان قد شيدها "سنوسرت" الأول (حوالى ١٩٥٠ ق.م) . والجدير بالذكر أن كتلها الحجرية كانت قد أعيد استعمالها لإقامة حشو الصرح الثالث بالمعبد الكبير ، وهو من المنشآت اللاحقة . ولحسن الحظ تم العثور عليها جميعا ومطابقتها ثانيا من خلال عمل دؤوب ومتأن ؛ ولقد اعتبر هذا البناء أول المقاصير المحاطة بأعمدة متفردة عرفها المصريون ، ويمكن أن يطلق عليه اسم " المقصورة البيضاء " إيماء إلى لون حجارته الأبيض الجيرى المتألق . إنه يتكون من : أساس لايقل ارتفاعه عن ٨٠ سم يرتفع فوقه ممشى به ستة عشر عموداً مربعه الشكل نسقت فى هيئة أربعة صفوف ، وخطط هذا الممر بشكل مربع ، وهو يحيط بمقصورة يمكن الدخول إليها من خلال سلمين شمالا وجنوبا يتكون كل منهما من ثمانى درجات منخفضة . وفوق قاعدة من المرمر ، كانت تثبت مركب إله طيبة – "آمون" ، خلال المواكب الطقسية ، أما الأعمدة فقد زخرفت بنقوش بارزة رائعة الجمال .

نهضة الفن الملكى : مدارس النحت ومواضيع حديثة

بدأت الورش الفنية فى طيبة تطور وتنمى فى ذلك الوقت بمجال الفن الرسمى نمطا من التعبير التشكيلى المستحدث السمات ، ويتميز خاصة بواقعية قاسية ، ومقاييس عملاقة فى أغلب الأحيان ، بل وابتكرت نماذج مستجدة غير مسبوقة .

التماثيل

- يتسم تمثال الملك "منتوحتب" الأول بنوع من القوة والبأس التى تنم عن الوحشية والشراسة . وقد خلف هذا الفرعون خلال الأسرة الحادية عشرة الحكام الأناتفة ، وثبت نهائيا وحدة المملكة . ولقد عثر على هذا التمثال سليما تماما فى قاع بئر المعبد الجنازى الخاص بالملك فى الدير البحرى . إنه منحوت من الحجر الرملى ولا يقل ارتفاعه عن ١,٨٣ متر ، ونقل بعد ذلك إلى المتحف المصرى . ويمثل الملك وهو جالس فوق عرش مكعب الشكل ، ويرتدى المعطف اليوبيلى القصير إلى حد ما ، وقد تصالبت ذراعاه فوق صدره فى الوضع التقليدى للإله أوزيريس ، وبإحدى يديه أمسك بصولجانه " حقا " ، وبالأخرى أمسك " مذبته " . وكانت عبادة أوزيريس قد تمركزت فى «أبيدوس» خاصة (مدينة تقع شمال طيبة) ؛ وعملت على تعضيد السلطة السياسية الجديدة . ولقد تطورت هذه العقيدة عندئذ تطورا هائلا : كان الإله أوزيريس يعمل بالزراعة أساسا ، ومن خلال عدة مغامرات أسطورية مر ببعض الآلام والبعث من جديد ، ومنذ ذاك الوقت أخذ يبين للبشر جميعا دروب «الحياة الأخرى» والبقاء أبدا . ولاشك أنه قد اكتسب الكثير من الموالين . ويمثل "منتوحتب" هنا وقد توج رأسه بالتاج الأحمر ، والتمثال برمته يوحى بواقعية صارخة وحادة : فالوجه غليظ القسمات ، والجسد هائل الحجم ، والساقان مكتنزتان إلى حد ما وتنتهيان بقدمين فائقتى الضخامة ، ولا تبدو اليدان محددتين تمام التحديد . وربما أن الفنان قد أهمل بشكل ما التركيز على التفاصيل ، ولكنه قصد التعبير فى قسوة وعنف عن قوة وعزيمة الملكية الجديدة.

وبالنسبة للتعارض ما بين الألوان : اللون الأبيض الناصع لمعطفه يتعارض مع الأحمر الواضح للتاج الذى يتمايز ويختلف عن لون البشرة الزيتونى إلى حد ما . وبالقطع يدعم كل ذلك من مضمون القوة وشدة البأس ، ويبدو أن الفنان قد أراد أن يضفى على عمله الفنى هذا سمة إنسانية مؤثرة وليس مظهراً إلهيا . ولاشك أن هذا التمثال يجسد المضمون الحديث للملكية الجديدة ؛ أى أن الملك هو الوسيط ما بين الآلهة والبشر ، أو بالتحديد " سـند لصلب الضعفاء " أو بالأحرى حاميهم والمدافع عنهم .

وها هو واحد من الموضوعات الجديدة التى ظهرت فى ذلك الحين التى تشير إلى اتحاد الملك بإله أبيدوس الأعظم : إنه تمثال للملك واقفا ، متمثلا بأوزيريس ، ويستند بظهره إلى أحد الأعمدة ، وطوله لايقل عن ٣,٧٠م ، وقد نحت من الجرانيت الأحمر ، عثر عليه بالكرنك (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) . ويمثل هذا التمثال العملاق الملك "سنوسرت" الأول ، وقد بدا جسده فى ردائه مضموما ومحبوكا كجسم "أوزيريس"، ولايظهر منه سوى يداه وقد أمسكتا بالشعارات الطقسية ، واعتلى رأسه التاج الأبيض ، وسوف نرى بعد ذلك فى " اللشت " أن هذا الموضوع الذى عرف تحت اسم " الأعمدة الأوزيرية " قد أصبح دارجا إلى حد ما .

ويظهر لنا ثانيا هذا الأسلوب المنبثق من طيبة من خلال معالجة التمثالين العملاقين لـ "سنوسوت" الثالث ؛ وقد عثر عليهما بالكرنك ، ويبلغ كل منهما ٣,١٥م طولا، ويبدو الملك فى وضع السير الظاهرى ، وذراعاه ممدودتان على جانبى جسده الضخم الفارع الطول ، وأحد التمثالين يرتدى التاج الأبيض الجديد ، أما الثانى فهو يتوج بالبشنت . وبهذا الأسلوب الواقعى ها هو تمثال لرأس "سنوسرت" الثالث أيضا (جزء من تمثال كامل) ، وقد عثر عليه فى "الميدامود" على بعد بضعة كيلو مترات شمال الكرنك (الشكل ٤٠) . إنه من الجرانيت الرمادى ، وطوله حوالى ٢٩ سم ، ولقد أحاط "النمس" بالوجه الذى تنطق قسماته بالعنف والشراسة ، العينان منتفختان إلى حد ما، خطوط غائرة على جانبى الأنف ، وجنتان عظيمتان بارزتان ، أما الفم فهو يشد الانتباه ؛ إنه على ما يبدو يعبر عن ضجر وإعياء إنسان أثقلته الهموم والمحن ، بركنيه المتهدلين وشفته السفلى المرتخية . لاشك إذاً أن هذا الوجه صور بالفعل وفقا للأسلوب المتبع فى طيبة ، وتقدم بعض الآثار الأخرى الدليل على ذلك

تمثالا بشكل أبى الهول لهذا الملك (من الديوريت، ارتفاعه ٤٢,٥ سم ، نيويورك بمتحف المتروبوليتان للفنون) اتسم وجهه بالقسمات نفسها التى تنم عن القسوة والمرارة .

لم يعد فن النحت فى طيبة يجسد وينم عن ألوهية الفرعون المنتصر ؛ بل أخذ يعبر عن مشاعر الضجر والسأم لدى إنسان أُثقل كاهله وناء بالمهام الثقيلة ، ويتحتم عليه العمل على بقاء واستمرارية المملكة . ولاشك أن "سنوسرت" الثالث كان يتسم بالفاعلية والهمة الواضحة . فمن أجل أن يكفل سلامة الحدود الجنوبية لمصر ويتصدى لأية حركات تمرد وثورة محتملة من جانب النوبيين والسودانيين ؛ أمر بأن تشيد على مدى ضفة النهر وحتى الشلال الثانى بعض الحصون والقلاع الاستراتيجية للمراقبة والدفاع. وبفضل حملاته العسكرية إلى آسيا استطاع الوصول حتى "سيشم" ؛ أى نابلس الحالية . أما فى داخل مصر نفسها ، فإنه لكى يضع حدا لمحاولات التحرر والاستقلال من جانب حكام الأقاليم ألغى هذه الوظيفة ، وعمل على ألا يكون للمحافظين الإقليميين الذين يعينون من جانب السلطة المركزية أى حق فى توريث وظائفهم لأبنائهم، ولم يعد الفرعون حاكما مطلق السلطة والنفوذ ناءٍ وجاف وبعيد كل البعد عما يحيط به ، بل إنسان يكفل الحماية والرعاية ، فائق الهمة واليقظة ؛ لقد قدم فن النحت شهادته على هذا المضمون الحديث .

هل يمكن أن نعتبر ذلك مجرد مظهر عائلى ؟ ! أم هو أحد نماذج فن النحت ؟ ... فلقد صور وجه "أمنمحات" الثالث ابن "سنوسرت" الثالث بشكل متطابق تماما مع وجه أبيه بأحد تماثيله التى عثر عليها بالكرنك ، ولايقل طوله عن مترين ، ومنحوت من الجرانيت (حاليا بمتحف برلين) ، وبالقطع يشد الانتباه بمتانة أسلوبه وصلابته ، فالجسد بارز العضلات ، وربما تبدو أعضاؤه مكتنزة إلى حد ما ، وتقاسيم الوجه تنم عن الصرامة والازدراء ، والوضع يبدو جديدا ومستحدثا : فالملك واقف ، وقد تقدم بساقه اليسرى إلى الأمام ، وبسط يديه فوق مئزره ، إنه وضع يتسم بالاعتزاز والترفع اتصف به كبار شخصيات المملكة سابقا إبان الأسرة الخامسة .

ولكى يؤكد الملك جذور جوهره الإلهى ، الذى لم يندثر بالرغم من مظهره الإنسانى الواضح ، لجأ إلى إعارة وجهه لتماثيل الآلهة : رأس تمثال لحقته الكثير من الأضرار

يمثل الإله "آمون" ، مقتبسا تقاسيم وجه "أمنمحات" الثالث (من حجر الشست ، طوله: ١٨ سم - بالمتحف المصرى بالقاهرة) .

استمرت تقاليد منف فى المضى بمسيرتها قدما فى اللشت والفيوم ، وبدا الأسلوب أكثر انسيابية ومثالية ، وتعتبر كل من تماثيل "سنوسرت" الأول و "أمنمحات" الثالث خاصة كأوضح دليل على ذلك . وربما أن الورش الفنية الجديدة فى طيبة كانت تندد فى قوة وعنف بمضمون الملكية الجديدة ، ولكن مثيلاتها الواقعة بمنف استمرت فى تجسيد الهدوء واللاانفعالية السامية لدى الفرعون . ولكن بالرغم من ذلك يلاحظ هنا أن الأسلوب الجديد الخاص بإبراز الملامح الإنسانية على الملك قد وضح تماما بإضفاء بسمة ما على شفتيه لم تكن تتراءى مطلقا فى الماضى ، بل لم تعد تبدو عليه معالم التنائى والتباعد السابقة . وفى طيبة كانت القوة والعنفوان تثبت وجودها فى مجال الأشكال الملكية ، واتسمت تماثيل الفرعون بالأناقة الواضحة خاصة تلك التى عثر عليها فى منطقة منف ، ومما لا شك فيه أبدا أن الفن يعتبر أيضا كانعكاس لصفات ومميزات الشعب المكتسبة ، وللمضمون التاريخى . فنجد أن مصر العليا تتميز بمناخها القاسى العنيف ، وكانت الحياة فى رحابها أكثر صعوبة مما هى عليه فى الشمال ، وكانت منغلقة بداخل نطاق من المرتفعات ، ولكنها تنفتح على القارة الأفريقية حيث يعيش البشر حياة قبلية ، واستمرت لأمد بعيد قاصية عن حياة البلاط الملكى الرسمية ، ولم تكن الورش الفنية متوافرة بكثرة فيها ، وخلاف ذلك كان الأمراء المنحدرون من طيبة هم الذين تحملوا عبء ومشقة مهمة التوحيد ما بين وجهى مصر والدفاع عنها . وخلال الأسرة الحادية عشرة عند ارتقائها وانطلاقها السياسى الأول ، استطاعت هذه المنطقة أن " تبتكر لنفسها " أسلوبا يتناسق مع وضعها الجديد . أما مصر السفلى القريبة من البحر الأبيض المتوسط فقد كانت تتمتع بجو أكثر لطفا واعتدالا ، وهكذا اعتبرت منف على مدى ما يزيد عن ثلاثة قرون بمثابة الملتقى السياسى ، والثقافى ، والفنى بمصر عن جدارة . وسرعان ما توطدت صلات هذه المنطقة مع آسيا وجزر بحر إيجه الراقية الحضارة . وحقيقة إن البشر فى منطقة مصر السفلى كانوا مازالوا يجترون ذكريات ماض مجيد بل ويدينون بالوفاء للتقاليد العريقة ؛ وبذا فقد تباينت مواقفهم ووجهات نظرهم تجاه الضرورات السياسية الجديدة .

لقد عُثر على عشرة تماثيل متطابقة لـ "سنوسرت" الأول فى خبيئة بداخل المعبد الجنازى الخاص بالهرم الملكى على مقربة من اللشت ، وجميعها منحوتة من الحجر الجيرى ، يبلغ طول كل منها ١,٩٤م ، وتوجد حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة . وهى تمثل الملك جالسا فوق العرش ، وواضعا يده اليسرى فوق ركبته ، أما يده اليمنى فقد ثناها وأمسك بها قطعة قماش ، ويرتدى "سنوسرت" الأول هنا مئزرا قصيرا ، وتوج رأسه وفقا للأسلوب القديم بالنمس ، « والحيّة الحامية » فوق جبهته . ويفصح عرض المنكبين الواضح عن رغبة الفنان فى خلق شىء من الواقعية ، وكذلك الأمر بالنسبة لاستدارات الصدر ، وبصفة خاصة العضلات البارزة بالساقين ، ولكن الوجه البادى الصبا والشباب ينم عن الرقة والسماحة . فها هى صورة ملك هادئ المظهر يتمتع بالسكينة النفسية ، وربما لا يعبر هذا التمثال عن عالمه الداخلى . ويركز الفنان خاصة على الأناقة والوجاهة لا على القوة وشدة البأس .

ويتضمن المتحف المصرى بالقاهرة ومتحف المتروبوليتان بالولايات المتحدة الأمريكية أيضا تمثالين متشابهين للملك نفسه ، من " اللشت " ، وقد نحتا من خشب الصنوبر ، إنهما أكثر التماثيل الملكية الخشبية التى عرفتها مصر عراقة ، ويبلغ طول كل منهما ٥٩ سم ، ويبدو الملك من خلالهما واقفا وكأنه يهم بالسير ، وبيده اليسرى أمسك بالصولجان "حقا" ، وعلى ما يبدو أن التمثالين قد أعدا لكى يكونا نظيرين : فأولهما بالفعل قد توج رأسه بالتاج الأبيض ، أما الآخر فبالتاج الأحمر ، ويتكون كل منهما من خلال تكوين تقنى فائق الدقة من ست عشرة شريحة خشبية . ويبدو أن سطح كل من المئزر والتاجين قد غطى أساسا بطبقة من الجص الأبيض اللون قبل تثبيت الألوان عليه. وتتشابه مميزات الملك الجسدية وقسمات وجهه النموذجية بمثيلتها بالتمثالين السابقين، وقد بينت كل من العينين ، والأذنين واليدين عن اهتمام رائع بدقة التفاصيل، وبالرغم من ضآلة حجمهما فإن هذين التمثالين يفصحان عن العظمة والجلالة الملكية .

وكإثبات للصلة العريقة القدم ما بين فن النحت والمعمار ، تجدر الإشارة إلى الأعمدة الأوزيرية التى عثر عليها فى "اللشت" (تحدثنا عنها سابقا بإيجاز) ، إنها أعمدة ذات تماثيل ويستند التمثال من خلالها إلى العمود القائم وراءه ، ويبقى بالرغم

من ذلك مستقلا عن البناء نفسه لقد نحت الملك فى الوضع الأوزيرى الطقسى وهو يبرز بوضوح من خلال خلفية العمود المستقيمة الشكل ، كما أنه يكتسب شيئا من الاتساع عند مستوى الذراعين المتقابلتين ، ثم يرتفع بعد ذلك حتى يصل إلى قمة التاج المرتفع الذى يعتلى رأس الفرعون ليؤدى إلى النموذج المعمارى البحت . ها نحن إذاً أمام خط ذى إيقاع منظم يمتد ارتفاعا إلى أعلى ، ولا يقطعه سوى حركة الذراعين واليدين المتقابلتين الممسكتين بالشعارات المعتادة : الصولجان والمروحة ، أما وجه الملك فهو بادى الهدوء واللا انفعالية وسكينة النفس ، ويعبر عن عظمة باسمة . ولقد نحتت تلك التماثيل « الأعمدة » من الحجر الجيرى ، ويبلغ طول كل منها "١,٨٠" م ، وفى اللشت على عكس طيبة أخذت هذه التماثيل تلطف من شدة ضخامتها لتعود إلى المقاييس الطبيعية . ويمكننا أن نشاهد تلك التماثيل " الأعمدة " بالمتحف المصرى بالقاهرة .

هذا الاهتمام بالأسلوب الإنسانى الباسم قد تراءى ثانيا فى منف من خلال تماثيل "أمنمحات" الثالث أحد أواخر فراعنة الأسرة الثانية عشرة . وفى " هوارة " بالفيوم (من المناطق التى ركز عليها كثيرا ملوك الأسرة الثانية عشرة) عثر على الكثير من المنشآت الخاصة بهذا الملك ، ففى هذا الموقع أقام "أمنمحات" الثالث هرمه ، وعند واجهته الجنوبية شيد معبدا جنازيا اعتبر من أهم المنشآت على هذا النمط وأكثرها تعقيدا وتركيبا ، ولم يتبق منه حاليا سوى بضعة عناصر ضئيلة ، ولكن ضخامته واتساع مداه جعلت الإغريق يشغفون به إعجابا ، ويشبهونه " باللابرنت " (قصر التيه) . وبجوار أطلال هذا المعبد الجنازى عثر على تمثال رائع الجمال صنع من الحجر الجيرى ، طوله ٦٠ ر ١ م ، قائم حاليا ومنذ اكتشافه بالمتحف المصرى بالقاهرة (شكل ٤١) ، فها هو الملك جالس فوق عرش مكعب الشكل تقليدى ، ويرتدى الشنديت ، وتوج " بالنمس " ، ولأول مرة نرى الملك واضعا راحتى يديه الاثنتين فوق ركبتيه ، وقد تدلت إحدى التمائم فوق صدره ، ويعتبر هذا من الأمور الدارجة إبان الأسرة الثانية عشرة . وهو بادى الرشاقة ، وعضلات جسده تكاد تتراءى للعيان ، ولكنها ليست بارزة بوضوح ، والشكل برمته يتسم بالانسيابية لا بالإلحاح ، أما الوجه فرقيق القسمات ، ويعبر عن الصبا والشباب ، وتتراءى على شفتيه شبه ابتسامة

لتضفى نوعا من السحر والجاذبية على الصورة بأكملها . إن هذه القطعة الفنية هى تحفة من الإبداع الرائع ، سواء من ناحية المقاييس أو الجمال .

بالنسبة لتمثال " كا " الملك " حور " (قبل الأخير بالأسرة الثانية عشرة) ، فقد صنع من الخشب ، ويبلغ طوله ٧٥ ر ١ م ، ويتسم أسلوبه بالطرافة والحداثة : فهو لا يمثل الملك بالتحديد ، ولكنه مجرد صورة " للكا " الخاصة به ، رمز الطاقة المحركة للكائن الحى التى تتراءى من خلال كافة تحركات كل ملك من الملوك منذ مولده . وتبدو الشخصية هنا واقفة وكأنها تهم بالسير ، عارية تماما فى وقتنا الحالى ، فالحزام والمئزر لا وجود لهما الآن . ويعتلى رأس الملك رمز الذراعين مرفوعتين عاليا للتعبير عن كلمة " كا " . وباعتباره كائنًا إلهى الجوهر فهو يرتدى فوق رأسه شعرا مستعارا ثلاثى الشكل مستطيل الخصلات اعتاد الآلهة ارتداءه . ومبدئيا كانت اليدان بلا شك تحملان صولجانين ، أما جسده فهو واضح الرشاقة ، والنموذج انسيابى الخطوط ، والوجه ينطق بالصبا والشباب .

ولا ريب أن الأحداث الخارجية قد تركت بصماتها هى أيضًا على فنون تلك المرحلة ، فإن الأسيويين بعد تسربهم فى الدلتا إبان فترة الاضطرابات الداخلية ، كان لهم أثر ما على فن النحت المصرى ، ولكنهم لم يؤثروا على تقنياته وأشكاله ، ولكن على بعض مظاهره الثانوية فقط (تسريحات الشعر على سبيل المثال) . ويضاف إلى ذلك خاصة أنه على مدى فترة حكم الأسرة الثانية عشرة قد تطورت وقويت العلاقات السياسية والدبلوماسية المصرية مع آسيا ، وتعتبر قصة " سنوحى " كأوضح مثال على ذلك . وتجدر الإشارة بصفة خاصة إلى التماثيل الأربعة فى شكل أبى الهول التى على ما يبدو تمثل "أمنمحات" الثالث. وهى منحوتة من الجرانيت الرمادى اللون لا يزيد طول الواحد منها عن متر واحد ، وعرضها متران ، وهى حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، وكان قد اكتشفها " مارييت " فى " تانيس " عام ١٨٦٠ . والأمر الذى يشد الانتباه بالنسبة لهذه القطع الفنية التى تنتمى إلى أسلوب أكثر قدما وعراقة أن وجه الفرعون

لا يحيطه " النمس " التقليدى ، بل لبدة أسد على الطريقة الآسيوية (بالتحديد : الآشوريين) . وخلاف ذلك فعلى جانبى الرأس تبرز أذنا أسد ، وأحيط وجه الملك إحاطة تامة بما يشبه ياقة منمنمة ومزخرفة من الوبر . وفى الوقت نفسه تنسدل معرفته الكثيفة - المكونة من خصلات شعر عبر عنها الفنان بدقة ورقة واضحة - حتى قائمتى هذا الوحش الملكى الأماميتين ، وتظهر بكل وضوح عضلات هذا الجسم الحيوانى الهيئة ؛ أما الوجه الذى أحيط تماما بياقة الوبر وبالمعرفة فإنه يبدو بكل قوة ووضوح من خلال هذا المزيج المقصود ما بين المميزات البشرية والحيوانية . والقسمات التى نفذت بدقة فائقة ، وهيكل الوجه الواضح تماما ، والأنف المستدير الحافة ، والفم الكبير والنظرات الشاخصة بعيدا تضفى جميعا على هذه القطع الفنية سمات العظمة والجلال التى لا جدال فيها مطلقا . وحقيقةً إن الأسلوب الذى نحتت به تلك التماثيل الأربعة ينم على بعض الجوانب التقليدية ، ولكنها بالرغم من ذلك قد حددتها بعض التفاصيل الواقعية ، وهكذا أمكن التعرف على شخصية "أمنمحات" الثالث من خلالها . وفوق أحد تماثيل أبو الهول هذه رسمت فوق الجزء الأيمن من القاعدة بعض الخراطيش الخاصة بـ "رمسيس" الثانى خلال فترة حكمه ؛ حتى يشارك هو أيضا فى الحصول على حماية ورعاية هذا الحيوان الملكى . ولا شك أن التكوين برمته يوحى بمشاعر القوة وشدة البأس .

وهناك تمثال - مجموعة آخر اكتُشف هو أيضا فى " تانيس " (من الجرانيت الرمادى ، ارتفاعه : ٦٠ ر ١ م) ، إنه يمثل اثنين من " حاملى القرابين " واقفين ، متجاورين فى وضع السير الظاهرى وكأنهما يهمان بالسير معا سيرا متناسقا : أولهما بالقدم اليمنى وثانيهما باليسرى ، فى تكوين فائق التناسق والتناغم . ولكن مما يؤسف له أن وجهيهما قد هشما تماما ، ويحمل كل منهما بين يديه المرفوعتين إلى أعلى لوحا أو صينية عليها سمكة ويتدلى منها بعض زهور اللوتس فى هيئة شريطية متلولبة، وقد علق كلا الحمالين بساعده قرابين أخرى منبثقة من خيرات المياه (زهور اللوتس ، وأسماك ، وطيور مقتنصة) مما يدل على ثراء مصر ونمائها . فوفقا للكتابات المحفورة بالجزء الأمامى من الكتلة الحجرية المتبقية ما بين الشكلين الممثلين ، يتبين أن الأمر يتعلق بالفعل بالفرعون "أمنمحات" الثالث ، وقد فرض سيطرته المزدوجة على مصر

العليا والسفلى ، وشمل شعبه بالخيرات والازدهار . ها نحن إذاً أمام موضوع مستحدث يتمثل الملك من خلاله فى هيئة إله النيل ، واقتبسه "تحتمس" الثالث (الأسرة الثامنة عشرة) بعد ذلك . ولا شك أن أسلوب مجموعة " تانيس " خاصة بالنسبة لشكل الجذع قد انتشر وترسخ على أوسع مدى بدرجة فائقة ، فالشعر واللحية المستعارة يحتمل أن مصدرها آسيوى ، كما يلاحظ أن الكم الأساسى من الشعر المستعار قد استرسل فوق الظهر ، وهو يتكون من ضفائر غليظة للغاية متجاورة ، والضفيرة الضخمة الوسطى يبدو أنها قطعة إضافية " شبكت " بالشعر المستعار من الأمام ، وقد قسمت إلى أربع خصلات ، من كلا الجانبين ، وتحيط بالوجه إحاطة وثيقة . أما عن اللحية المستعارة ، فهى ليست مصرية المصدر ، إنها على هيئة كيس يتدلى بداية من الذقن ليصل إلى الصدر كما يغطى الوجنتين تماما ، ولقد مثلت فى هيئة سلسلة متتابعة من الخطوط المتراكزة المشرطة فى الحجر لتصور شعيرات منمقة ومزخرفة ، وهناك قطعة إضافية مستعارة مماثلة لها تماما بأحد التماثيل السومرية الصادرة من مدينة " اوروك "، وهى تمثل أحد المبتهلين بالدعاء ، ويرجع إلى عام ٢٣٠٠ ق .م تقريبا، وهو محفوظ حاليا بمتحف بغداد، ها هى إذاً مؤثرات بلاد ما بين النهرين الأقدم عراقة تثبت جذورها .

ولقد اكتشف تمثال نصفى (جزء من تمثال كامل) خاص أيضا بهذا الفرعون "أمنمحات" الثالث فى " ميت – فارس " بالفيوم ، نحت هو أيضا من حجر الجرانيت ، وحاليا يبلغ ارتفاعه ٧١ ر ٠ م ، وهو قائم الآن بروما بمتحف " ترمس " ، وكان من قبل ضمن مجموعة لودوفيزى ، ولا يختلف شكل الشعر المستعار واللحية المستعارة عما هو عليه بتمثالى " حاملى القرابين" . وقد يدل ذلك على قيام بعض التبادلات ما بين مختلف الورش الفنية المحلية ، وما بين الفنانين أو الأعمال الفنية نفسها .

وأكثر ما تؤكده أيضا هذه المرحلة من مراحل الفن المصرى خلال الأسرة الثانية عشرة هو : تطور متميز للنمط العريق القدم الخاص بالثالوث ، بالإضافة إلى الاستعانة بالأعمدة لتكون سندا لبعض التماثيل . ففى أرمنت (جنوب طيبة) عثر على مجموعة (متجزئة) مكونة من خمسة تماثيل متراصة حول كتلة حجرية مستطيلة الشكل : فوق كل من الجوانب الطولية ، مثل شكل للملك "سنوسرت" الأول وآخر للإله "مونتو" (الإله

المحلى للمدينة) ، أما فوق الناحيتين الأخريين الأقصر طولا فقد مثلت "حتحور" الربة العظمى الأم ، وبدا الملك وقد أمسك كلاً من الآلهة بأحد يديه . فمثل هذه الوسيلة تؤكد أن الآلهة من خلال سلسلة لا تنفصم عراها أبدا قد دأبت على حمايتها للفرعون . وحقيقة إن الملك فى ذلك الوقت كان قد ازداد قربا من شعبه ، ولكنه بالرغم من ذلك بقى ككائن إلهى الجوهر بين الأرباب ، ولقد تكرر هذا النمط من التماثيل إبان عهد "تحتمس" الثالث أيضا .

النقوش البارزة

لقد بينت النقوش البارزة هى الأخرى عن محاولات واجتهادات جديدة فى إطار المواضيع والأساليب .

ولا شك أن أكثر ما يجذب الانتباه خلال الأسرة الحادية عشرة تلك النقوش المحفورة فوق الجدران الخارجية للتوابيت الخاصة بالملكتين " كاويت ، وعشاييت " زوجتا الملك "منتوحتب" الأول ، وقد عثر عليها بالدير البحرى . وربما يتراءى التعبير مستحدثا وجديدا ، ولكنه بادى التردد والتذبذب ، وقد تبدو هذه النقوش الغائرة رقيقة السمات ، ولكنها بالرغم من ذلك تدل على ثوابت أسلوب ما : الوجه حاد القسمات ، والأعضاء واضحة الاستطالة ، وخاصة الأيدى ، وفتحتا الأنف والشفاه شديدة البروز ، والجسد فائق النحافة ، ها نحن نرى هنا أسلوبا يتسم بالحدة والصرامة عند معالجته لبعض المشاهد الحميمة . فها هى " كاويت " جالسة ، وهى تستنشق عبير زهرة أمسكتها بيدها اليسرى ، وبيدها اليمنى تناولت كأسا من الشراب تقدمه لها إحدى الخادمات وهى تروح لها بمروحتها ، ثم نراها أيضا جالسة فوق مقعد ذى وسادة فى حين وقفت خلفها إحدى النساء تصفف شعرها المستعار ، وهى تتأمل نفسها فى مرآة أمسكتها بيدها اليسرى ، وبيدها اليمنى رفعت كأسا إلى شفتيها ، وأمامها وقف خادم نشيط يهم بملء واحدة أخرى (الشكل ٤٢) . وعن " عشاييت " ، فهى جالسة وتستنشق هى الأخرى عبير زهرة ، وفى مواجهتها يقدم إليها أحد الخدم دجاجة ، أمام مائدة قرابين زاخرة بالمأكولات ، وأمامها أيضا ومن خلال عدة " أدوار " بدون أية

تقسيمات تراء ت بعض المناظر الريفية : فنرى عجلا صغيرا أثناء رضاعته من أمه ، ونفس هذه الصورة ذات الانسيابية الرقيقة تعتلى أحد مشاهد ذبح الثيران التقليدية : جزر الحيوان وتقطيعه . ويلى ذلك بعض التفاصيل عن حياة القطعان . ولقد كررت صورة الملكة " عشاييت " لعدة مرات . ويلاحظ أن الأشكال التى تتجاور أو تتطابق وتتناضد لا تحدها أية إطارات خطية . إننا نطالع هنا نمطا من التعبير كان يتراءى بوضوح من خلال فن كان يحاول أن يتلمس خطاه إبان بداية عهد النقوش البارزة بطيبة .

ولكن ليس من السهل تقييم مدى تطور ونمو هذا الفن ، فقد اندثرت الكثير من آثاره وتلاشت : المعابد الكبرى الإقليمية فى تانيس ، وهليوبوليس ، وكروكوديبوس ، وقفط ، وطيبة نفسها قد دمرها الغزاة الهكسوس (فى أواخر الأسرة الثانية عشرة)، وشوه ما تبقى منها بأيدى الأسرات المصرية اللاحقة لكى تستعين بكتلها الحجرية فى بناء مبانيها ومنشآتها الخاصة . ثم فى نهاية الأمر وقعت ضحية السلب والنهب من جانب مهربى الآثار الحديثين . " والمقصورة البيضاء " الخاصة بـ "سنوسرت" الأول ، وكما سبق أن ذكرنا ، هى فقط التى أمكن إعادة بنائها فى الكرنك ؛ وفوق واجهتى كل من الأعمدة الستة عشر اتسمت الصورة البارزة برقة وجمال فائقين. لقد استطاع كبار النحاتين وقتئذ بواسطة أزاميلهم ، أن يقدموا أشكالا بادية الدقة والنعومة ، والرشاقة ، وربما قد استلهموها من تراث منف (الشكل ٤٣) . ويلاحظ أن الفكرة العامة للأشكال تدور حول الارتباط الحميم بين الملك والآلهة الذى أصبح مؤكدا من خلال الطقوس الخاصة بالتعانق ، فنجد فى أغلب الأحيان ، أن الإله والملك يقفان متواجهين وقد تلاصق صدراهما ، وبدا الإله وهو يحتضن الملك ، وفى معظم الأحوال قد يضع الإله أحد يديه خلف رأس الفرعون موفرا له حماية سحرية إلهية الجوهر . وفى بعض الأحيان قد يقوم الملك بهذه الحركة مبينا عن ورعه ، وعن وجهيهما فهما غالبا متشابهان وقد يتلامسان أحيانا . وها هى بعض الصور التى تعكس الالتحام الكامل بين الفرعون والآلهة : "آتوم" (إله مدينة هليوبوليس الأولى) ، و "بتاح" (إله منف)، ومين (إله قفط) ، وجميعها تمثل بوجوه بشرية ، والأسلوب هناك لا أثر فيه للزخرفة والتنميق ، وفائق النقاء والشفافية .

ونفس مظاهر الرقة والنعومة والرشاقة تطالعنا أيضا من خلال بعض الأشكال المحفورة على جوانب عرش تمثالى "سنوسرت" الأول ، وقد اكتشفا فى " اللشت " ، بل إن الأسلوبين يتشابهان أيضا ، وربما قد يرجع ذلك إلى وجود علاقات تبادل ما بين مدرسة طيبة والأخرى القائمة بالشمال . ويدور الموضوع حول الوحدة ما بين القطرين ، أو : الـ " سماتاوى " . وفى بعض الأحيان نرى إلهى النيل يقومان بعقد النباتات التى ترمز إلى مصر العليا والسفلى . ويلاحظ أن الأشكال الملكية تركز كثيرا على فكرة تماثل الملك بالنيل ، وذلك لكى تؤكد على أن الملكية التى شكلت من جديد تغدق خيراتها الاقتصادية على الشعب .

وإبان الأسرة الحادية عشرة ، اتخذت النقوش البارزة الرسمية أسلوبا يتسم بالرشاقة ، والدقة ، والنعومة ، وتباين الأفكار التى تحاول أن تؤكد ثانيا جدوى الفرعون وضرورته ، خاصة أنه يحظى برعاية الآلهة وحمايتها ، وعملت هذه الرسوم أيضا على ضمان انتشار " الصورة " الملكية الجديدة .

تباين الأشكال فى نطاق فن النحت الخاص

لاشك أن فن النحت الخاص يستطيع أن يقدم " معرضاً كاملا عن شخصيات ذاك العصر البارزة ، وبالتالى فهو يسهم فى التعرف على المجتمع المصرى القديم . فهناك الكثير من التماثيل التى أحطنا بها علما ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة وهى منبثقة أساسا من العاصمة القائمة أو من المراكز الإقليمية المختلفة .

وتعكس هذه التماثيل رفعة وعلو شأن كبار القوم ؛ أى موظفى الحكومة المركزية فهم يمثلون واقفين فى عظمة وشموخ ، وأيديهم على جانبى أجسامهم ، وقد ارتدوا مئزرا مستطيلا (يصل حتى ربلة القدم) يثبت عند الخصر بواسطة حزام ، كان يطابق نوق العصر وقتئذ . وبذا نستطيع أن نرى الوزير "إمرو" (وتعنى " المحبوب ") من خلال تمثاله المنحوت من الحجر الصوان (ارتفاعه ٥٠ ر ١ م ، بمتحف اللوفر) ، وقد ارتدى على رأسه شعرا مستعارا متوسط الطول ينسدل حتى كتفيه ، وبرزت بطنه

بوضوح من خلال مئزره . وها هى صورة للاكتناز الجسدى (رمز للنماء وبحبوحة العيش) تبدو أكثر وضوحا بتمثال المدعو " سوبك إم سا إف " (" الإله سوبك يشمله برعايته ") ؛ وهو من الجرانيت الأسود ، ارتفاعه ٥٠ ر ١ م (حاليا بمتحف فيينا) ، وكان هذا الشخص أيضا من كبار موظفى العصر ، وقد مثل حليق الرأس . هذا الوضع العام يمثله أمين القصر الملكى " ناخت " أى : " القوى " : إنه رشيق القوام ، أصلع الرأس أيضا ، ووجهه يتسم بفردية واضحة : أنف أفطس ، وفم ذو شفتين غليظتين. أما عن رئيس العاملين فى خدمة الإله " بتاح سوكر " ، ويدعى "أمنمحات عنخ" ("فليحى أمنمحات ") ! .. ، صاحب تمثال صغير من الحجر الصوان ، ارتفاعه ٧٢ ر ٠ م ، (محفوظ بمتحف اللوفر) ، فكان من معاصرى عهد "أمنمحات" الثالث ، وقد مثل بالوضع ذاته ، أى أحد النماذج الدارجة بالورش الفنية ؛ وقد اعتلى رأسه شعر مستعار قصير إلى حد ما . وفى ذلك الوقت بدأت النصوص تغطى التماثيل ، محددة لاسم وألقاب ووظائف الشخصية الممثلة : وهكذا نشاهد قائمة من الكتابات الهيروغليفية حفرت فوق الجزء الأمامى من المئزر ، وأيضا على العمود الظهرى خلف التمثال .

ويبدو واضحا للعين تنوع وتباين الابتكارات فى الأوضاع ، فقد كان من الممكن أيضا تمثيل كبار شخصيات الدولة وقد جلسوا فوق مقعد مكعب الشكل ذى ظهر منخفض ، ودثرت أجسامهم تماما – وغلفت – بمعطف مستطيل لا يظهر من خلاله سوى اليدين وقد تقابلتا فوق الصدر . ولا شك أن ذلك يعتبر بمثابة استعارة من الوضع الملكى الأوزيرى التقليدى ؛ وهكذا مثل المشرف " خرتى حتب " أحد معاصرى سنوسرت الأول { تمثال صغير من الحجر الجيرى ، ارتفاعه ٧٥ سم ، بمتحف برلين (الشكل ٤٤) } ، وعن وجهه – " بورتريه " – فقد أحيط بشعر مستعار متوسط الطول بخصلات متراكزة يتدلى منها هدبان مدببا الطرف على الكتفين ، ويلاحظ أن نماذج الملابس وتسريحات الشعر قد تطورت كثيرا خلال تلك الفترة ؛ وإيقاع العمل الفنى يبدو واضحا تماما هنا : إنه يتألق من خلال تدثر الجسد تدثرا انسيابيا يخلق نوعا من الوحدة ، واتساع مدى الخطوط من خلال تكوين يتسم بالبساطة .

ولا ريب أن الوضع العتيق الذى يمثل الكاتب المصرى جالسا القرفصاء ، والذى أصبح نموذجا يحتذى به فى مجال فن النحت - قد ألهم أيضا أشكال بعض التماثيل الصغيرة الفردية . فهى بصفة عامة تتشابه معه فيما تتخذه من أوضاع ، ولكن الجزء الأسفل من أجسامها قد دثر تماما بمئزر طويل لا يسمح بظهور الساقين ، واليدان قد بُسطتا فوق الفخذين ، وهذا ما بدا عليه التمثال الصغير الخاص بالمدعو "نب إيبوت" (من الجرانيت ، ارتفاعه : ٤١ ر ٠ م ، وهو محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) على سبيل المثال . وتجدر الإشارة هنا إلى أمر هام بخصوصه : الإيماء خاصة إلى الولاء الذى يبديه كبار موظفى الدولة للأسرة الحاكمة ؛ فإبان حكم الملوك الذين تسموا بـ "سنوسرت" ، وأيضا بـ "أمنمحات" كان هؤلاء الموظفون ذوو المناصب العليا يمثلون أنفسهم بصورة مليكهم ، فعلى سبيل المثال نجد أن وجه " نب إيبوت " يماثل تماما وجه "سنوسرت" الثالث .

ولقد أدت بعض المحاولات الأخرى إلى نمط من التعبيرات النحتية ذات السمة الهندسية المتكاملة حيث تتابع الأشكال وتتباين ، فنجد أن "حتب" (" القائم فى سلام ") على سبيل المثال ، وهو أحد معاصرى "أمنمحات" الثانى قد مثل لمرتين متتاليتين جالسا على الأرض رافعا ركبتيه ومربعا ذراعيه فوقهما (تمثالان صغيران من الحجر الجيرى والحجر الرملى ، ارتفاعهما على التوالى : ٨٥ ر ٠ م و ٧٤ ر ٠ م ، حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) .

وفى كلتا هاتين الحالتين نجد أن الشخصية الممثلة محاطة بالكتلة الحجرية المتبقية وكأنها " واقٍ " لها ، تبدو فى هيئة تكعيبية تعتليها الرأس ، أما عن التمثالين الصغيرين، وقد نحت أحدهما من المرمر ، والآخر من الحجر الرملى ، ويمثلان المدعو " نفر حتب " (" ما أطيب السلام ") ، وهما محفوظان حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة - فقد دثر الجسد والقدمان والذراعان تدثيرا كاملا بالمعطف الذى لاينبثق منه سوى الوجه فقط ، ولا أثر هنا للكتلة الحجرية الأصلية ، على عكس ما لوحظ بالتمثالين السابقين . وعلى ما يبدو أن قائمة التماثيل التكعيبية تتضمن فى نطاقها منوعات فائقة العدد : فمن أبيدوس - على سبيل المثال - ها هو تمثال صغير للقائم على الخزانة المدعو " سا حتحور " (" ابن حتحور ") إنه من الحجر الجيرى الملون ، ارتفاعه :

١٤ سم ، محفوظ حاليا بالمتحف البريطانى بلندن ، (الشكل ٤٥) ، ويتميز بانسيابية الخطوط ، وتكاد العين تلمح شكل الساقين تحت المعطف المدثر للجسم بأكمله ، وأما عن قدميه فقد ظهرتا من تحت ردائه ، هما قويتان ومفلطحتان إلى حد ما ، وتعملان على تكملة القاعدة الراسخة الصلبة لهذه القطعة الفنية . ويمثل الوجه صورة واقعية (بورتريه) للشخصية . ونرى أن النصوص المكتوبة قد " سادت تماما " هذا النمط من التماثيل : فوق المعطف ، وحول القاعدة ، بل وفيما بعد على أى مساحة حجرية أخرى متاحة ؛ فهذه هى الحال بالنسبة لأحد التماثيل المكعبة الأكثر اكتمالا وبراعة خلال تلك الفترة : إنه يمثل " سنوسرت سنب إف نى " (" فلينعم سنوسرت بالازدهار من أجلى " !) ، تمثال صغير من الكوارتز ، ارتفاعه : ٦٩ ر ٠ م ، (محفوظ حاليا بمتحف بروكلين) كما مثلت زوجته أيضا فى هيئة ضيئلة جدا . وهى واقفة بين قدميه ، إيماء إلى ضمان مستقبلهما العائلى فى الحياة الآخرة . وقد لاقى هذا النمط من النحت تطورا هائلا خلال الأسرة الثامنة عشرة ، والكثير من هذه التماثيل الصغيرة تلتحى بلحية مستعارة قصيرة ، إيماء إلى تشابه الشخصية المعينة بأوزيريس ، إله البعث . وبالفعل فإن أحد استتباعات مرحلة الاضطرابات الخطيرة ، وأزمة الضمائر والنفوس التى نجمت عنها ، هى أن كل إنسان قد أصبح منذ ذلك الحين قادرا ، مادام يملك الإمكانيات الضرورية ، أن يمارس الطقوس اللازمة ، وأن يسلك سبل أوزيريس على دروب الخلود والبقاء أبدا . ولا يستبعد أن هذه التماثيل الصغيرة كانت تعتبر كدليل على قيام أصحابها فى الحياة الدنيا برحلة الحج إلى مدينة أبيدوس المقدسة (الموقع الأساسى لممارسة طقوس عبادة أوزيريس) ، إنهم يعتبرون بشكل أو بآخر : حجّاج .

ومن الوجهة التشكيلية ، نستطيع أن نلمح من خلال هذه التماثيل الصغيرة الاتجاه المتعمق الجذور نفسه الذى يتراءى بالأعمدة الأوزيرية : محاولة التعبير بوضوح وجلاء تام عن التعارض ما بين الشكل الممثل والكتلة الحجرية ، وبالتالى يمكن إبراز الاختلاف ما بين الهيئة العضوية وبين الشكل الهندسى .

وربما أن عدد تماثيل الملكات التى أحطنا بها يبدو قليلاً .. ولكننا نعرف أن هناك الكثير جدا من تماثيل سيدات البلاط الملكى ، وأجملها وأكثرها روعة هو التمثال

الخاص بـ " سننوى " (الشكل ١٦) زوجة المدعو "حابى جفاى" ("النيل هو غذائى") أحد حكام أسيوط إبان عهد "سنوسرت" الأول وحاكم مدينة "كرمة" ، إحدى المواقع المتقدمة للتخلل المصرى فى الجنوب الأفريقى ، عند الشلال الثالث للنيل . بل إن تمثالها قد عثر عليه بنفس ذلك الموقع . كانت "سننوى" ، ربة بيت رفيعة القدر ، وقد صورت وهى جالسة فوق مقعد مكعب الشكل ، وتدثرت بمعطف فضفاض يصل إلى منتصف ربلة قدميها ، وأسندت يدها اليسرى فوق أحد فخذيها ، وأمسكت زهرة بيدها اليمنى ، واعتلى رأسها الشعر المستعار المستطيل الثلاثى الشكل الذى يغطى أذنيها ، ووجهها باسم ضحوك ينم عن نقاء فائق . وأما عن تقاسيم جسدها فتكاد العين تتبينها فى رقة ونعومة بدون أى تركيز صارخ . وتوحى قيمة هذا العمل الفنى الذى أبدعه النحات أن هذا التمثال قد أنجز داخل الورش الفنية الملكية ، ثم أرسل بعد ذلك إلى محافظ مدينة "كرمة" ، بالجنوب النائى البعيد كدليل على الحظوة والتفضل من جانب الملك .

لقد اكتشفت كثير من التماثيل الصغيرة الممثلة لنساء واقفات ، وأذرعهن متدلية على جانبى أجسادهن ، وصنعت هذه التماثيل من الخشب أو من الحجر الجيرى ، ولونت فى معظم الأحيان . ولكن يلاحظ أن الأوضاع الخاصة بالرجال ، قد تنقل أحيانا إلى التماثيل الأنثوية : فقد بدت " سات نفرو " المرضعة الملكية ، وهى جالسة القرفصاء، ومعطفها يغطى جسدها تماما ، وقد أراحت يدها اليمنى فوق أحد فخذيها ، ووضعت يدها اليسرى فوق ثديها الأيمن ، وأحيط رسغها بزهرة . وتوحى قسمات وجهها بسمات ملكية ، وكذلك الأمر بالنسبة لأذنيها العريضتين اللتين لا يغطيهما الشعر المستعار الثلاثى الشكل . وعملت الكتابات المحفورة فوق مقدمة المعطف على تحديد هوية الشخصية الممثلة (تمثال دقيق من الجرانيت الأسود ، ارتفاعه ٣٩ سم ، محفوظ حاليا بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك) . ولقد اكتشفت هذه القطعة الفنية فى سوريا ، "بمدينة أدانا". ويمكننا أن نلاحظ أيضا من خلال الوضع ، نفس الاهتمام بالتحديد الكامل للإطار . ولكن ، بصفة عامة ، لم يمنع الاهتمام بالتخطيط الهندسى من إضفاء التعبير عن مشاعر الفنان وأحاسيسه أمام نموذجه .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الموضوع الذى يتناول الأم وهى ترضع طفلها (إيماء إلى إيزيس وهى ترضع حورس) قد تطور إلى أوسع مدى فى هذا العصر ، حيث

حظيت الطقوس الأوزيرية بمكانة رفيعة المستوى . إن مختلف المتاحف تتضمن بين جنباتها الكثير من التماثيل المنحوتة من الحجر الجيرى أو المصنوعة من النحاس ، الممثلة للأمومة . وغالبا تبدو المرأة جالسة ، وقد رفعت ركبتها اليمنى إلى حد ما ، وثنت ساقها اليسرى تحتها ، وهكذا يجد الوليد مكانا يجلس فيه فوق ردائها المشدود ، ويبدو وهو يرضع فى نهم واندفاع ثدى أمه الأيسر . فهكذا ، مثلت ضمن الكثيرات غيرها ، الأميرة " سوبك نخت " (" إن سوبك لقوى ") أو "إيزيس" الملكية (تمثال صغير من النحاس ، ارتفاعه : ٢١ سم ، بمتحف بوسطن) . وقد قدر لهذا الموضوع أن يخلد على مدى العصور .

فى كافة أنحاء مصر كان كبار الموظفين وقتئذ يعملون على أن يدفنوا بعاصمة المقاطعة التى يهيمنون عليها . وتبين الجبانات الإقليمية أيضا عن تطور وازدهار فن النقوش البارزة . ومع ذلك فقد بدا أقل تطورا عما كان عليه إبان فترة عظمة منف وتألقها ، وهكذا استطاع فن الرسوم الملونة أن يفوقه بكثير ، فهو أقل منه تكلفة (خاصة خلال تلك الفترة المتدهورة اقتصاديا) ، بل وأكثر ملاءمة لطبيعة الحجر الجيرى فى مصر الوسطى ؛ لأن هذا النوع من الحجارة الجيرية يتسم بقابليته للتفتت، ولا يتناسب بسهولة مع أعمال النقش البارزة ، وكانت بنيات هذه المقابر الحجرية تتطابق بالموقع الجبلى الجديد : الواجهة حفرت مباشرة فوق منحدر الجرف الصخرى ، وتتضمن ممرا مكشوفا ، وأحيانا يستغنى عنه ، ويتلو ذلك بعض القاعات التى قد تتباين فى عددها . وعادة تكون هذه القاعات ذات أساطين ، أى مقامة بواسطة أساطين مضلعة البدن ، وقد أسماها شامبليون " بالأساطين قبل الدورية " (لأن تضليعاتها ذات البروزات الحادة ، تقربها شبها من " الأعمدة الدورية الإغريقية ") أو أعمدة ذات تيجان نخيلية الشكل . وأحيانا قد يستعاض عنها بأعمدة بسيطة مربعة الشكل . وتكوّن هذه القاعات المحفورة أفقيا تحت الجرف الصخرى ما يشبه الكهف بكل معنى الكلمة ، وقد زخرف بنقوش بارزة وملونة تمثل أيضا مشاهد من الحياة اليومية . إنها بمثابة المكان العام من المقبرة ، حيث تمارس الطقوس الجنازية ، وفى أعماق هذا المكان ناحية الغرب يوجد بئر رأسى يؤدى إلى سرداب الدفن .

ولا شك أن الجبانات التى لم تلحقها أضرار بالغة وقد سبق الإيماء إليها تقع خاصة فى مصر الوسطى شمال طيبة : فى بنى حسن ، والبرشة ، ومير ، وفى جنوب أسوان (ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة) . ويلاحظ بصفة عامة أن المشاهد القائمة بها قد لونت ، ولكن تستثنى من ذلك "مير" . ومما يؤسف له أن المقابر الأكثر قدما قد لحقها دمار كبير ، ومع ذلك فقد تم اكتشافها منذ وقت وجيز (١٩٢٨) ، وهى خاصة بحكام هيراكنبوليس ، بـ "المعلا" : مقابر كل من " عنختيفى " (" الذى سيبعث من جديد") ، و"سوبك حتب" (" ليكن سوبك راضيا !") ، ومقبرة " إتى " " بالجبلين " ، جنوب طيبة ، وبداخلها يمكن أن نرى بعض النقوش البارزة والملونة المتبقية حتى الآن .

وقد تقدم النقوش البارزة بمقابر "مير" (على بعد ٢٠٠م شمال طيبة) فى بعض الأحـوال ، مظـهرا جديـدا للمناظر التقليدية التى تسرد مختلف خطوات الحياة القائمة وقتئذ .

فها هو راع بائس يتضور جوعا ، إنه يسير ويجر وراءه بواسطة بعض الحبال ثلاثة ثيران سمان (الشكل ٤٦) ؛ ويوحى شكل هذا الإنسان بواقعية مؤثرة للغاية : رأس ضئيلة ، بشعر أشعث كث ، ولحية غير مشذبة ، وأضلاع تكاد تكون بارزة تحت جلده المشدود ، وجسده نحيف يغطيه مئزر من الخوص ، أما ذراعاه وساقاه فهما هيكلية النحافة ، وهو يستند على عصاة معوجة الشكل . إنه أحد الرعاة بمستنقعات النيل ، إنسان لا ينتمى مطلقا إلى العالم البشرى العادى ، بل إلى تلك المنطقة الغامضة حيث المستنقعات الكبرى كانت تغطى وقتئذ ضفاف النهر . ويتعارض ذلك تعارضا مطلقا مع الشكل المكتنز الثقيل الوزن الذى تبدو عليه تلك الحيوانات التى تحظى بغذاء وافر : إقرار بالتناقض ؛ إن الواقعية الصارخة فى هذا المجال قد تحولت إلى هجاء اجتماعى لاذع .

ويتتابع إبداع مشاهد الحياة الشعبية : فها هو أحدها يصف الطبيعة على ضفاف النهر بأسلوب باسم مشوب ببعض المكر والتواطـؤ ؛ ويمكـننا أن نطـلق عليه عـنوان " العجوز على الشاطئ " : بعض العمال يقومون ببناء مركب : فعلى اليسار ، بدأ عدد منهم فى جمع حزم من سيقان البردى من أجل التشييد ، وبالناحية اليمنى مجموعة

أخرى من العمال ، يقومون بجمع سيقان البردى هذه لكى يصنعوا هيكل هذه المركب . وعندئذ ، قدم رجل متقدم فى السن نحو ضفة النهر ؛ ربما كان أحد قدامى الملاحين أو صائدى الأسماك ، ولكن لاشك أنه قد بلغ من العمر أرذله . بالقطع إنه لكذلك ، بمجرد أن تمعن النظر فى وجهه الضامر ذى القسمات البارزة ، وفى ترهل جسده المرتخى العضلات ، وظهره المنحنى إلى حد ما ، وبطنه المتكرش المتدلى ، نتيقن من ذلك تماما . ولكن وبالرغم من ذلك ، مازالت ساقاه سريعتى الحركة تعبران عن أنه كان يجوب دائما منطقة شاطئ النهر . إنه باسم الوجه ، وها هو يحاول أن " يقدم العون والمساعدة " لهؤلاء الشباب المنكبين على عملهم : فبيده اليسرى قبض جيدا على أغصان البردى ، وبيده الأخرى قام بعقدها . قطعا لقد التقط الفنان تصرف هذه الشخصية بواقعية فائقة ، ونقل مشهدا من المشاهد الدارجة على ضفاف النهر ، فى أى بلد فى بلاد العالم وفى أى عصر من العصور . ونستطيع أن نقابل هذه الواقعية ، وهذه الفكاهة الباسمة ، فى معظم الأحيان بالمشاهد التى تتناول الحياة الزراعية أو حياة الرعاة .

لاشك إذن أن هذه الصور كانت تنبثق أحيانا من التأمل والتفكير فى أحوال البشر وقتئذ ؛ خاصة أن هذا الفكر قد تطور تطورا فائقا بعد مراحل الاضطرابات والقلاقل فى القرون السالفة ، وتعمل النصوص هى الأخرى على إثبات ذلك أيضا ، فلم يكن الفنان عندئذ يقدم وصفا مباشرا بل كان يتعامل مع نموذجه بأسلوب إنسانى واضح . ولا شك إذن أن هذه بعض المؤثرات التاريخية التى تركت بصماتها على الفنون .

فن الرسم الملون على أوسع نطاق

كما سبق أن أشرنا آنفا ظهر هذا الفن وانتشر وقتئذ فى كافة جبانات الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ، وبصفة خاصة اتسع مداه " بالبرشة "، و " بنى حسن " .

إن المقابر العشرة المحفورة تحت الأرض التى تم اكتشافها " بالبرشة " (على بعد حوالى ٨٠ كم من " مير ") فى الضفة اليمنى للنيل ، هى خاصة بمديرى المقاطعة الخامسة عشرة بمصر العليا ، وعاصمتها هرموبوليس ، على الضفة اليسرى للنهر ، فى مواجهة " البرشة " . ويتألق أسلوب الرسم بها ، وهو ينطق بالرقة والنعومة ، والخطية أحيانا . أما الألوان المستعملة فهى مشرقة وواضحة تماما (شكل ٤٧): على سبيل المثال ، الأحمر والبنى الفاتح ، يتسم بالرقة والخفة ، وقد يميل إلى " الليلك " والوردى ، أما الأخضر الذى لونت به أكاليل الورد وعقود الأميرتين ببعض المشاهد ، فقد اتخذ درجات " الباستيل " فأوحى بمولد الربيع وتألق النباتات ، وعن القرمزى والأرجوانى المشع ضياء فهو يبين عن بلوغ فن التلوين درجة رفيعة من الدقة والأبهة والرفاهية .

إن المشاهد القائمة بمقبرة "جحوتى حتب" (" فليكن تحوت راضيا ! ") الذى عاصر حكم كل من "أمنمحات" الثانى و "سنوسرت" الثانى والثالث هى التى تبقت بدون خسائر فادحة ، وهى تعبر عن اهتمام الفنان بتحديد وتحديث المواضيع والأفكار من خلال المناظر الشخصية التى تبين بعض الأحوال المهمة فى الحياة الدنيا . وفوق جدران الممر (وقد لحقته أضرار كبيرة) تبقت حتى يومنا هذا بعض عناصر أحد مشاهد الصيد . أما فى المقصورة فقد صور " جحوتى حتب " خلال إجراء عمليات التطهير له مثل الملوك ؛ وفى نفس الحين تقديم القرابين . وفوق الجزء العلوى من الجدار الغربى ، مُثِّل هذا السيد واقفا بمصاحبة حماليه ورجال حرسه وأبنائه ، وهو يشاهد عملية نقل أحد التماثيل العملاقة (يمثله هو شخصيا ، أو الملك) من محاجر "حاتنوب" وحتى مقصورة " الكا " الخاصة به . وتسرد بعض الكتابات المكونة من اثنى عشر سطرا مختلف خطوات هذه المرحلة ، وفى الناحية اليمنى من نهاية المشهد صورت مرحلة الوصول إلى المقصورة : كهنة " الكا " يتوجهون لاستقبال التمثال الضخم ، وكذلك الإعداد للتجهيزات اللازمة للأضاحى (ذبح ، وتقطيع) . أما عن بقية المشاهد فتتعلق بموضوعات معتادة ودارجة .

وبالنسبة لمقابر " جبانة بنى حسن " ، (تقع على ضفة النيل اليمنى ، على بعد حوالى أربعين كيلو متر شمال " البرشة ") ، فهى زاخرة بالمشاهد والصور المستحدثة ،

وبالأساليب المتباينة أيضًا . قطعا إن مزخرفى هذه المقابر قد بينوا عن خيال خصب ومقدرة فائقة .

ففى داخل مقبرة " باكت " (رقم ١٥) غطى الجدار الشمالى بالمقصورة بخمسة أقسام من المشاهد حيث مثلت على التوالى : رحلات الصيد فى الصحارى ، وأعمال الحلاقين والنساجين ، والأشغال الأنثوية المتضمنة للغزل والنسيج ، والألعاب الأكروباتية ، ومنظر لقطعان المواشى بقيادة بعض الفلاحين الذين حضروا لكى يدفعوا " ضرائبهم " ، بالإضافة أيضًا إلى بعض المشاهد التى تمثل الحرفيين : الصياغ ، والرسامين والنحاتين ، وكذلك : صيد الأسماك بالشباك ، وبعض المباريات والمناظرات على ضفاف النيل . ومن خلال مشهد الصيد فى الصحارى حيث ترى بعض حيواناتها المعتادة (غزلان وظباء ، وثيران وحشية وتياتل ، وأُسود ، ونمور ، ونعام ، وثيران برية) يُلاحظ عنصر جديد ومستحدث : تصوير الحيوانات الأسطورية: إحداها له جسم أسد ورأس ثعبان ، وتنين مجنح ، ملحق بهذا الجسم السنورى نفسه ، بالإضافة إلى رأس صقر ، ونستطيع أن نرى أيضا حيوان "ست" المميز ، وكذلك كبش ينبثق من خطمه قرن خرتيت .

وبالنسبة للمصريين القدماء ، اعتُبِرت الصحراء موقعا يسوده الجدب والقحط ، وبها كانت تعيش الوحوش والضوارى الكاسرة ، ومن ناحيتها كان الغزاة يهاجمون مصر من الشرق أو الغرب على حد سواء . وكان يطيب للمصريين أيضا تخيل هذه المنطقة الخطرة زاخرة بالحيوانات الخيالية الرهيبة الشكل ، وهكذا كانوا يجسمون ما يجيش فى قلوبهم من خوف ورهبة أمام تلك المساحات الرملية المترامية الأطراف ، غير المواتية لحياة البشر . وربما كان ذلك يعبر عن تخيلاتهم ، ولقد تجسدت مثل هذه المشاعر والأحاسيس من قبل فوق اللوحات التى ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ . لاشك إذن أن الخوف من الصحراء ، والمجهول واللامتناهى ، وغير الصالح لحياة البشر قد اجتاح على طول المدى أفئدة وقلوب قدماء المصريين .

وظهرت صور وأشكال جديدة أخرى ترتبط مع تاريخ تلك الفترة ، فالفرعون القائم قد استوعب درسا من الأحداث السالفة ، وخاصة هجمات وغزوات البدو على شمال

شرق دلتا النيل ؛ وبالتالى حرص على حماية حدودها . وبشكل متواز مع تشييد القلاع والحصون فى أفريقيا جنوبا عمل "أمنمحات" الأول على إقامة سلسلة من القصور الحصينة شمالا ، والتى تراصت فى إثر بعضها بعضا عند حدود الصحراء فى مواجهة آسيا . وبمزيد من الحرص والتبصر داوم على تطوير جيشه وتنميته ؛ ولقد أومأت المشاهد القائمة فى مقابر " بنى حسن " إيماءات متعددة إلى تلك الأوضاع الجديدة .

ففى مقبرة "خيتى" الثالث (رقم ٣) مثل عدد من الآسيوين المسلحين فوق الجدار الغربى بالمقصورة ، والبعض الآخر منهم اقتيدوا كأسرى حرب مع زوجاتهم وقطعانهم. ترى هل اعتبر ذلك مجرد اشتباكات حدودية أم محاولة لاختراق آسيا ؟ عموما ، كانت مصر تأخذ حرصها ، فمن خلال مقابر كل من "أمنمحات" المعروف باسم "أمينى" (رقم ٢) ، و " خيتى " (رقم ١٧) ترى بعض مشاهد الصراع الرياضى والإعداد العسكرى تبعا لتسلسل من الصور الفريدة فى نمطها ، ففى مقبرة "أمينى" تتراءى فوق الجدار الشمالى للمقصورة بعض الرياضات العنيفة ضمن تدريب وإعداد الجنود ؛ وفوق الجدار الشرقى نجد مشاهد الصراع أو المعارك الحربية . أما فى مقبرة "خيتى" شرق المقصورة فتطالعنا خمسة أقسام من المصارعة العنيفة وثلاثة تتعلق بمشاهد المعارك الحربية ، وقد مثل الرجال فى هيئة ثنائيات فى أشكال رشيقة الهامة تكاد تكون خطية ، وصور أحدهم بالألوان الغامقة وآخر بألوان أفتح حتى يمكن التمييز فيما بينهم بسهولة . ولكن أكثر هذه المشاهد أهمية ، والذى سرد بامتداد عدد من الجدران قد تضمن مئتين وتسع عشرة مجموعة من المصارعين ؛ ولقد تحدث عالم المصريات " فانديه " بصددها قائلا : كان الصراع والقتال عند قدماء المصريين يخضع لقواعد محددة ، تطبق على ضربات متباينة مازال معظمها قائما فى فنون القتال الحديثة ، فلقد أقر الأخصائيون حاليا بمختلف أنواع القبضات ، والأحزمة ، ومحيط الردفين بل وتمرين الجسم أيضا . ومع ذلك ففى مصر القديمة كانت القواعد تبدو أحيانا أكثر تحررا عما هى عليه فى المصارعة الحديثة فى وقتنا الحالى . بل إن بعض الضربات كمثل اعتقال المصارع رجله برجل خصمه وصرعه إياه بهذه الحيلة خاصة كان يسمح بها فى عصر الفراعنة ؛ وبعض الضربات الأخرى تبدو وكأنها

منبثقة من المصارعة اليابانية ، لا من الصراع العادى ، بل إن بعض الأوضاع تعتبر غريبة الشأن .. وعلينا ملاحظة أن الضربات ، فى أغلب الأحيان لاتتوالى أو تتتابع ... فهذه المشاهد لايمكن أن ينظر إليها إذن باعتبارها عرض منهجى يهدف إلى بلورة إحدى الاتفاقيات القتالية المحددة ، بل هى مجرد تمثيل حر يقدمه الفنان، أو بالأحرى نوع من السرد أو الأدلة من خلال الصور . ويمكن تبرير تلك الأوضاع المتباينة التى تتعاقب وتتوالى بدون أى أسلوب منهجى ، وأيضا ، هذا الميل الواضح إلى القبضات غير المألوفة الغريبة الشأن ، وإلى الحركات السريعة ؛ لا شك إذن أن الفنان أراد رسم حركات منفردة لاتسلسل حركى منطقى أو منهجى .

ومازال الأمر يتعلق بتاريخ تلك الحقبة الزمنية : فها نحن نرى بمقبرة " خنوم حتب " الثالث (رقم ٣) وصول إحدى القوافل المكونة من مجموعة من الآسيويين حاملين لبعض الهدايا . ولا شك أنها تعتبر ضمن الأحداث الهامة فى حياة هذا الحاكم، وتمت فى العام السادس من حكم الثانى ، وفقا لما بينه النص المسجل فوق الوثيقة الممسك بها زعيم هؤلاء البدو . ومن خلال هذه القافلة الفائقة العدد (أربعة وثلاثون فردا) ، حيث حملت القرابين المهداة (الكحل بصفة خاصة) فوق ظهور الحمير ، هناك عنصر يجذب الانتباه : أربع نساء بدويات يتقدمن وهن مرتديات ثيابًا طويلة ذات ألوان مخططة (تعاقب الأبيض والأحمر على التوالى) ، إنها بالقطع أثواب ذات طابع آسيوى تصل إلى منتصف ربلة القدم ، تثبت بحمالتين عريضتين على الكتفين وقد زخرفت بنقط صغيرة أو برسوم هندسية . وإكمالا لأناقتهن المميزة ارتدت هؤلاء البدويات جوارب ، وأنوفهن المحدبة بشدة تؤكد منبتهن السامى ، وشعورهن الطويلة المسترسلة المنقسمة إلى ثلاثة أجزاء (تحاكى الشعر المستعار الثلاثى المصرى) ربطت بواسطة عصابة من القماش . وتتجلى روح الفكاهة لدى الرسام أيضا من خلال المظهر العسكرى الصارم الذى أضفاه على هؤلاء الأجنبيات ، وأيضا فى هيئتهن الخشنة المفتقرة إلى الأنوثة . ها نحن إذن ، أمام أولى اللوحات الملونة ذات السمات الأجنبية ، ويمكن رؤيتها فوق الجدار الشمالى بالمقصورة .

وفى بنى حسن نستطيع ملاحظة " لمسات " مختلفة ومتباينة لرسامين مصريين ، ففى نطاق مقبرة " خنوم حتب " الثالث ، يتراءى للمتأمل بكل وضوح أسلوبان

متغايران ، كما يلاحظ أن هناك نبعًا واحدا ذا أصالة وراء إلهام اللوحات الكبرى ذات المواضيع المتعددة التى تعتمد خاصة على صدق التعبير لا جمال الخطوط فقط : أسلوب سريع موجز عند وصف المتصارعين معا أثناء مباراتهم ، وأسلوب متعجل، غير متقن أحيانا ، عند رسم بعض الأجانب ، أو مشهد جنْى التين . وفي بعض الأحيان قد يضاعف ثقل التخطيطات وبطئها المزيد من قوة التأثير على روح الفكاهة التى تمثلت من خلال شخصيات مشهد ما .

ولكن لاشك أننا بتأمل إبداعات أخرى نستطيع أن نتبين لمسات كبار " الأساتذة " الفنانين ، حيث رسمت مواضيعها بمهارة وحذق فائق لا ريب فيه مطلقا . فها هى بعض المشاهد التى تصور عملية تزقيق الظباء : لقد أبدعت بواسطة خطوط سلسة مرنة ناعمة ، ولونت بألوان براقة واضحة ، إنها بالفعل نموذج لتكوينات منتقاة ونادرة حيث يغلب اللون الأبيض لأجسام الحيوانات ، والأحمر العاجى للون بشرة الرجال فى تعارض يشع ضياء وتألقا . ويلاحظ هنا أن مجموع الأشكال قد أدمج بداخل مثلث ضخم ، تتكون قاعدته من الخطين الأفقيين المتوازيين الممثلين لجسمى الظبيتين ، حيث تبدو إحداهما ممدودة فوق الأرض ، والأخرى واقفة خلفها ؛ أما عن جانب المثلث فقد حدد بواسطة ظهور الرجال الفلاحين ، التى تمثل خطا منحنيا كبيرا كاملاً : فأحدهم يقوم بإطعام ظبية متمددة على الأرض ، أما الآخر فهو يمسك بواحدة أخرى من قرنيها، وقد ازدوج هذا الخط المائل بالحركة المتوازية التى تمثلها القرون المستطيلة الرشيقة . فأمامنا هنا إذن عمل فنى متكامل رائع ، يتألق من خلاله التناغم والتناسق الذى هدف إليه دائما وأبدا الفنان المصرى القديم .

يقدم لنا أحد مشاهد الصيد بعض التفاصيل الملفتة للأنظار ، ففى الجزء السفلى يمينا بهذا التكوين نجد لوحة صغيرة تصور إحدى أشجار الأثل الزاخرة بالطيور ، إن كلاً من رقة الخطوط ونعومتها ، وثراء الألوان ، تعبر أروع تعبير عن إحساس الرسام بالطبيعة وتجاوبه معها (شكل ٤) .

ولكن مما يؤسف له أن هناك مشكلة خطيرة بخصوص هذه الرسوم الملونة ، فعلى مدى آلاف السنين ، تكونت فوق الرسوم نفسها قشرة دقيقة ، معتمة غالبا من مادة

أكسيد البرونز والأتربة ، وخلاف ذلك فإن طبقة الجص الرقيقة التى تتخذ كدعامة للنقوش البارزة تتفتت باستمرار . ولا شك مطلقا أن الحكومة المصرية تبذل قصارى جهدها الفعال من أجل ترميم وحماية هذه الإبداعات الفنية .

فن التصوير والمجوهرات

فى دهشور ، خاصة ، وأيضا فى اللاهون واللشت (أى بالفيوم) والمناطق المتاخمة لها عُثر على كنوز من المجوهرات والمصوغات الرائعة ، إنها ترجع جميعها إلى الأسرة الثانية عشرة . وقد اكتشفت داخل مقابر بعض أميرات العائلة الملكية : " خنوميت " (بدهشور) ، و " سات حتحور إيونت " (فى اللاهون) . وكانت هذه المقتنيات التى لاتقدر بثمن قد خصصت لاستعمالات الأميرتين العظيمتين فى العالم الآخر . وتتكون من : تيجان وأكاليل ، خواتم ، وعقود منظمة بحبات اللؤلؤ ، أو أشكال على هيئة نجوم ، وفراشات ، وأصداف (وفقا للطراز السائد فى كل من منطقة الشرق الأدنى والبحر الإيجى) . وتضمنت هذه الكنوز أيضا بعض الصدريات الذهبية المرصعة بكاملها ، وهى عبارة عن ألواح كبيرة (غالبا مستطيلة الشكل) تنبسط فوق الصدر كله وقد تدلت من عقد يحيط بالرقبة . ولا شك أنها كانت بمثابة هدايا ملكية ، فهى تحمل اسم الفرعون نفسه ، والد أو زوج الأميرتين . وحقيقة أن هذه الصدريات الذهبية قد ترصع بأشكال الزهور ، أو الحيوانات ، أو الأشكال الهندسية البحتة (دائرة أو نجمة أو صليب) ، ولكنها قد تزخرف أيضا بمواضيع وأفكار مصورة ، حيث يستعان ببعض التقنيات المعتمدة على التطريق أو التقطيع والحجز لتكوين المناظر ، المتألقة بألوان الذهب والأحجار الكريمة ، أو نصف الثمينة .

وغالبا ما تدمج الأشكال بداخل إطار يمثل شكلاً معماريا ما : برج أحد الصروح ، يعتليه إفريز ، وأحيانا قد يمثل شكل مقصورات الترفيه التى تقام عادة فى الحدائق ، بدعائمها الجانبية التى تتكون كل منها من فرع بردى ينتهى بما يشبه الإكليل الزهرى المتفتح ، وبالنسبة للمواضيع والأفكار السياسية - العقائدية ، فهى متنوعة ومتباينة . وغالبا ما تصور الزخارف بشكل متناظر بالنسبة لمحور مركزى .

من خلال سيمفونية متناغمة من اللون الأزرق ، والذهبى والأحمر (الذهب واللازورد ، والفيروز والعقيق) ، تبين إحدى الصدريات الخاصة "بسنوسرت" الثانى (شكل ٤٨) : اكتُشِفَ فى دهشور ، من الناحيتين اليمنى واليسرى ، صورتين متطابقتين ، متجابهتين ، للصقر الشمسى والملكى حورس ، وقد توج "بالبشنت" ، واعتلت جبهته " الحية الحامية " (الثعبان الذى ينفث نيرانه على الأعداء) ، وأحاطت مخالبه بالعلامة الهيروغليفية التى تعنى : " ذهب " واعتلت كل من هاتين الصورتين ، فى تناسق كامل ، قائمة رأسية من النصوص : " الذى يرضى الآلهة " خع خبر رع (هذا هو رابع أسماء الفرعون ، وهو اسم تتويجه ؛ ويعنى : " فليكن متألقا مستقبل رع ") ويبدو واضحا أن الاهتمام هنا قد ركز خاصة على إبراز تناغم وتناسق الأشكال والألوان .

وفى معظم الأحوال توحى الصور والأشكال بتمجيد انتصار الفرعون على أعدائه؛ أى قبائل وعشائر آسيا ، حيث كانت تجذبهم دائما ثروات وازدهار وادى النيل . ومن خلال شكلين متماثلين ومتواجهين ، يبدو سنوسرت الثانى فى صورة العنقاء (رأس صقر له قرنان ملتويان كقرن الكبش ، وجسم أسد مرتفع الذيل) ، وهو يضع أحد قوائمه الأمامية فوق رأس أحد الأعداء الأسرى الراكع تحت قدميه ، وكأنه يلتمس الرحمة ؛ إنه بالقطع أحد الآسيويين ؛ ويؤكد ذلك أنفه المعقوف ولحيته الصغيرة القصيرة (شكل ٤٩) ، وبإحدى قائمتيه الخلفيتين أخذ هذا الحيوان الملكى الأسطورى يطأ أسيرا آسيويا آخر ، يحتضر فوق الأرض . وبالنسبة للمحور المركزى الذى تحيط به هاتان الصورتان ، فهو الخرطوش الملكى الذى سجل عليه اسم تتويج الفرعون : " خع كاو رع " ("فلتمجد جميع " الكا " الخاصة برع ") . ويلاحظ أن المشهد برمته ، تهيمن عليه الإلهة أنثى النسر "نخبت " ، من خلال حركة شاملة من جناحيها المنشورين فوقه ، إنها إحدى الآلهات الراعية للملكية . وهنا أيضا نجد أسلوب معالجة الذهب ، والعقيق والجمشت واللازورد .

وانبثاقًا من إلهام مماثل ، ولكن بأشكال أكثر ثراء ، تجدر الإشارة إلى الصورة الخاصة "بأمنمحات" الثالث : التنسيق المتناظر ، فها هو الفرعون ، ماثلا تحت حماية جناحى " نخبت " ، ويهم بواسطة مقمعته بضرب أحد الأسرى الآسيويين الراكع أمامه.

ويتكون المحور المركزى للمشهد من خرطوشين ، عليهما اسم : "نى ماعت رع" (" الحق والعدل يملكهما رع ") يحيطان بسطر رأسى يتضمن هذا النص : " الإله المكتمل ، ملك القطرين وكافة البلاد الأجنبية " ، ثم ترى سلسلة من الصور الصغيرة المعبرة وهى تكمل هذا التناسق الفائق : إنها مشكلة من الذهب ، ومرصعة بالعقيق ، واللازورد ، والفيروز .

ويمكن الإشارة إلى أن المخطط العام لكل تلك الصدريات يتشابه فى كافة الحالات. ويعمل إلهام الفنان على خلق تكوينات خاصة ، ولا شك أن الأحداث السالفة وقلاقل التاريخ واضطراباته تعتبر بمثابة : " القصد المستتر " لهذه المناظر ؛ وبذا ، كانت الضرورة تحتم العمل من خلال الصور على استمرارية الهيمنة المصرية على البلاد المجاورة بالشمال الشرقى المهددة دائما لأمن مصر . ولا ريب مطلقا أن النظر إلى هذه الإبداعات الرائعة ذات الألوان المتوهجة النفيسة هو بهجة ومسرة للعين ، ومتعة وسعادة للعقل الذى يرتاح ويستجم لرؤية مثل هذا التناغم النقى الناصع .

لقد اعتُبرت أولى مراحل ازدهار طيبة بمثابة حقبة من الأبحاث المكثفة ، وقد تميزت بتنوع وتجدد الأشكال الممثلة ، فى نطاق الكثير من الورش الفنية الحديثة التى تناثرت منذ ذاك الحين فى مختلف أنحاء مصر ، بل وتفردت أيضا باستحداثات فى مجال مواضيع وأساليب النقوش (خاصة فى طيبة) . وكذلك تفوقت فى مجال ظهور الرسم الملون الذى تطور بعد ذلك تطورا هائلا . لقد برع الفنانون المصريون من قبل فى استخدام الأزميل والحجر ، ثم أصبحوا وقتئذ رسامين محنكين مبرزين قادرين على جعل الخطوط تنبض بالحيوية ، والألوان تشدو مترنمة .

إن هذه الفترة من فترات الفن المصرى هى مرحلة انتقال ما بين عصر إزدهار منف وبين العصر الجديد لطيبة ؛ إنها بدون شك وريثة الأشكال والصور السالفة التليدة . ولكنها فى نفس الوقت ، تنبئ عن نقاء ودقة فن النحت والرسوم الملونة فى العصور المقبلة ، فهى استهلال لهذا العصر الذهبى الجديد لفن التصوير المصرى فى نطاق إمبراطورية مترامية الأطراف قوية البأس .

فى أواخر الأسرة الثانية عشرة وقعت أحداث خطيرة فى عالم الشرق الأدنى . وانعكست آثارها ونتائجها على مصر ، وهكذا تحددت نهاية مرحلة الازدهار الأولى بطيبة ، وأضيف إلى ذلك اشتعال بعض الأزمات الأسرية التى تمخضت عن مشاكل داخلية عديدة .

ففى أطراف العام ٢٠٠٠ ق . م . بدأت بعض الشعوب الهندو – أوروبية الوافدة على ما يبدو من بعض المناطق الشمالية ببحر قزوين والبحر الأسود تتجه مهاجمةً نحو الجنوب ، وعندئذ بدأت معالم تدفق هائل من المهاجرين " الآريين " نحو العالم السامى القديم ، وسرعان ما اكتسح الميديّين والفرس الأراضى الإيرانية ؛ ولعبوا دورا تاريخيا خطيرا بعد حوالى ألف عام من بداية غزوهم هذا ، ثم قام غزاة آخرون " بعبور مضيق البسفور " ليستقروا بعد ذلك فى الأناضول، حيث أسسوا المملكة الحيثية . أما دولة الميتانيين فقد تكونت بالمنطقة الجبلية المتاخمة لمنابع نهرى دجلة والفرات (بما فيها أرمينيا الحالية) ، وتمكنت من فرض سيطرتها على الحوريين الأكثر منها عراقة ، والذين بقوا على مشارف تلك المملكة الجديدة . أما عن "بابل" التى كانت فى أوج ازدهارها وقتئذ، خلال حكم "حمورابى" فقد تمكنت من المقاومة لبعض الوقت، ولكن بوفاة ملكها لم يستطع ابنه الصمود طويلا ؛ وبذا تأسست فى بلده أسرة " كاسية " جديدة .

وهكذا وبعد طرد الأهالى الأصليين الساميين من ديارهم من جانب تلك الغزوات الهندو أوربية ، فسرعان ما تدافعوا متجهين نحو الجنوب . وعند وفاة "أمنمحات" الرابع (ثارت وقتئذ مشكلة بصدد الخلافة من بعده) اندفعوا مقتحمين حدود مصر ، منتهزين فرصة ترائى بعض الضعف والتراخى المؤقت بأجواء الملكية الفرعونية ؛ إنهم مجموعة من العشائر والقبائل الآسيوية ، يقودها بعض الزعماء المتتالين ، وقد نعتتهم النصوص المصرية باسم " حقاو خا سوت " (حرفيا : " حكام البلاد الأجنبية ") . وقد ترجمه الإغريق إلى : " الهكسوس Hyksos" . واعتلت عرش مصر على التوالى أسرتان مصريتان هما الثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وكانتا تفتقران إلى المجد والعظمة، ولكنهما حاولتا صد مد المهاجرين الجارف ، ولكن إبان حكم الملك قبل الأخير بالأسرة الرابعة عشرة فى حوالى العام ١٦٩٠ ق.م. استطاع الهكسوس أن يكتسحوا كافة أنحاء مصر ويغزوها تماما . ونشروا بها الهلع والدمار ، حيث تركوا فى نفوس

المصريين ، لفترة مديدة ذكرى مريرة قاسية . وتمكن أحد هؤلاء الغزاة ، ويدعى " ساليتس " من اعتلاء عرش مصر ، وأسس الأسرة الخامسة عشرة ، واختاروا مدينة " أواريس " عاصمة لهم ، قريبا من شرق الدلتا ، واتخذوا من " ست " المماثل لإلههم " بعل " إلها رسميا لهم . وربما أن عشيرة بنى إسرائيل التى وفدت من " كنعان " مع هؤلاء الغزاة قد نزحت إلى مصر فى ذلك الوقت ، وهكذا تتابع على عرش مصر ملكان أجنبيان ، حتى مجيء العام ١٥٨٠ ق.م .

وعلى ما يبدو أن النهضة كانت ستنبثق للمرة الثانية من ناحية الجنوب ؛ أى من مدينة طيبة . ففى واقع الأمر أن الهكسوس لم يتمكنوا من فرض هيمنتهم لأطول مدى على مصر العليا ؛ وهكذا استطاع أمراء طيبة أن يكونوا مملكة صغيرة على النمط الفرعونى تتضمن وحدتين إقليميتين يديرهما وزير مصرى . وأسسوا ما وصفته المصادر باسم : الأسرة السابعة عشرة المصرية ، المعاصرة للأسرات الأجنبية التى لم تتمكن من فرض سيطرتها الفعلية إلا على مصر الوسطى والسفلى فقط . وفى نهاية الأمر ، استطاع ملوك طيبة على التوالى : " سقنن رع تاعا " ، ثم ابناه "كامس" و " أحمس " أن يطردوا هؤلاء الغزاة من أرض مصر . وفى العام ١٥٨٠ ق . م . أسس " أحمس " الأسرة الثامنة عشرة المصرية .

وبالقطع فإن أوجه النشاط الفنية خلال تلك الآونة قد تقهقرت بشكل ملحوظ . ولكن بعد تحرير مصر وإدارتها بواسطة ملوك أقوياء البأس سرعان ما استعادت انطلاقتها ، بل وتطورت بدرجة لم يسبق لها مثيل من قبل . وغدا الارتباط وثيقا للغاية بين الإنجازات المعمارية والصور الممثلة وبين التاريخ ، فقد أصبحت بمثابة دعامة مصورة للأحداث ، بل مصدر للمعلومات لايقدر بثمن لكل من يبحث عن معرفة تاريخ مصر . خاصة أن هذا البلد كان قد استهل سياسة خارجية واسعة النطاق أمام طموحات ونزعات " الدول " الحديثة . وبداية من طيبة العاصمة ، امتدت على أوسع مدى حركة لنهضة فنية وثقافية فى كافة أنحاء مصر .

المرحلة الثانية بـ " طيبة "

من الأسرة الثانية عشرة إلى الأسرة العشرين
"١٥٨٠ - ١٠٨٥ ق.م"

خلال تلك القرون الخمسة الأكثر أهمية عبر التاريخ المصرى ، أظهرت المعابد والمقابر عن فن معمارى فائق الازدهار والتألق. إنه بمثابة مساحات مترامية الأطراف من الجدران المزخرفة بالصور والأشكال ؛ ففى طيبة ، بضفة النيل اليمنى كانت معابد الكرنك والأقصر تعبر عن ورع وإيمان الأجيال المتتابعة تجاه الإله "آمون رع "؛ وكان كل فرعون بدوره يضيف نصبا ومبانى إلى المجالات المقدسة ، لقد فعل ذلك كل من الملوك الذين يحملون اسم "أمنحتب "، "وتحتمس" ، ثم "رمسيس" . ومما يؤسف له أن المبانى التى شيدها الملوك الرعامسة فى منف وهليوبوليس قد تحولت تقريباً إلى أطلال. وفى "الجنوب العظيم" وبالنوبة والسودان ، عمل هؤلاء الفراعنة الغزاة على تمجيد طقوسهم وشعائرهم بواسطة النصب والمنشآت على طول ضفاف النيل: وأكثرها شهرة وصيتا هما معبدى أبى سمبل (من أعمال رمسيس الثانى) . أما عن آثار النوبة ومعابدها التى كانت قد اكتسحتها مياه النيل عند بناء السد العالى بأسوان فقد تم إنقاذها من الغرق بفضل الحملات الفعالة التى قامت بها منظمة اليونسكو ؛ ولكن تشاهد أيضًا بعض النصب فى أقصى الجنوب بالسودان الحالية : فى صولب (عند سافلة الشلال الثالث) ، وفى نباتا (عند سفح جبل برقل ، فى مهبط الشلال الرابع) ، وفى عدة أماكن أخرى أيضًا ، ولقد اعتبرت تلك النصب المقدسة بمثابة نوع من "الحماية" الإلهية ضد الأعداء الذين قد يهاجمون مصر من ناحية الجنوب ، وهكذا توفر الآلهة نفسها سبل الوقاية والرعاية لهذا البلد ..... مصر .

ولا ريب أن المعابد فى كافة مراحل تكوينها كانت تستلزم تضافر ومساهمة النحاتين ، ثم بشكل ثانوى الرسامين ، وعادة ينتصب أمام هذه النصب كافة بناءان

حجريان هائلان منبسطان عرضيا يحرم عبورهما ، ويجاوران باب الدخول ويدعمانه : إنهما بمثابة الصرح ، وفى معظم الأحوال تقام بعض التماثيل العملاقة الممثلة للملك: تضمن فناء معبد الأقصر ستة تماثيل لـ "رمسيس" الثانى ترافقه الملكة "نفرتارى" ، وعلى واجهة الصرح ، وكذلك فوق جدران المعبد الخارجية كانت النقوش البارزة تسرد انتصارات الفرعون وغزواته ، وهو يرفع مقمعته البيضاء اللون على مجموعة من الأعداء المكبلين ، وأيضا تصور إنجازاته الحربية. وفى الكرنك كان النطاق المقدس يتضمن عشرة صروح يتطابق كل منها بالمنشآت المتتالية للفراعنة الذين تولوا العرش ، وكانت تصطف وفقا لمحورين : **الأول** : شرق – غرب(ستة صروح) **والآخر:** شمال – جنوب ، يتوازى مع نهر النيل (أربعة صروح) .

ويعبور الصرح يجد المرء نفسه فى فناء به أعمدة ؛ إنه النطاق العام بالمعبد حيث كان العامة من الناس يقفون لمشاهدة مرور المواكب. وبهذا المكان كانت التماثيل الملكية المنتصبة بطول الممرات تكون صفين طويلين من الأشكال الأوزيرية النمط غالباً .

وفى أثر هذا الفناء توجد سلسلة من القاعات ذات الأعمدة ، وبها كانت تقام المراسم الطقسية التى لا يحضرها سوى الكهنة وبعض الشخصيات المتميزة . وبالكرنك على المحور الشمالى – الغربى ، فيما بين الصرح الثالث (للملك "أمنحتب: الثالث) والصرح الثانى (الذى شيده حور محب ورمسيس الأول على بعد حوالى خمسين مترا من سابقه) شيد أكبر بهو أساطين فى العالم كله ، وكان قد أقامه الفراعنة الرعامسة . فبداية من "رمسيس الأول" (أوائل الأسرة التاسعة عشرة) وحتى رمسيس الرابع (أواخر الأسرة العشرين) تتابع بناؤه وتجديده ، لفترة لا تقل عن قرن ونصف؛ ويبلغ عرضه (١٠٢) متر ، وعمقه ٥٣ مترا ، وبه ١٣٤ عمود لا يقل إرتفاع كل منها عن ٢٣ متراً وكأنها نباتات حجرية كثيفة ، ومحيط كل من قممها ١٥ مترا ، وقد غطيت جدران هذه الأساطين بالمشاهد الدينية من خلال النقوش البارزة أو الملونة .

وخلف المعبد ، شرق بهو الأساطين يقع سكن الإله الذى لا يسمح بدخوله إلا للكهنة "الطاهرى الأيدى " والفرعون . وبه يوجد "ناووس" أى مقصورة صغيرة مربعة الشكل ذات سقف هرمى يحفظ بداخلها تمثال الإله فى حجرة صغيرة من الحجر الصلب.

وتقام أيضاً فى المعبد تماثيل لبعض الشخصيات البارزة : كبار "موظفى الإدارة" والقادة العسكريين الذين ينعمون بحظوة الفرعون ، فقد تشملهم العناية الإلهية

ويستفيدون من القرابين التى تقدم للإله والملك . وهكذا يتكون فى هذا المكان عالم زاخر بالتماثيل ذات الأشكال والأنماط المختلفة ، وكذلك تغطى الصور والنقوش البارزة أو الملونة سواء فى داخل هذا النصب المقدس أم خارجه كافة المساحات الحجرية المتاحة ، ففى هذا المكان خاصة، يبلغ فن التصوير أوج تألقه لخدمة خلود وأبدية الآلهة ، والملوك والتاريخ المصرى .

ومنذ ذلك الوقت أصبحت مقابر الحكام وكبار الشخصيات تقام على الضفة اليسرى للنيل فى مواجهة الكرنك .

إن "أمنحتب" الأول هو أول من افتتح هذا الموقع . وبداية من حكم خلفه "تحتمس" الأول بدأت المعابد الجنازية والمقابر الملكية تشيد على مسافات متقاربة من بعضها بعضا . فالمعابد الجنازية كانت تقام عند سفح الجرف الصخرى الهائل الواقع على ضفة طيبة الغربية عند أطراف الأراضى الزراعية والصحراء ، وقد سميت "بقصور ملايين السنين ". ووقتئذ بدأت أشكالها وتخطيطاتها ورموزها تتطابق بمثيلاتها الخاصة بالمعابد الإلهية،وبها كانت تمارس الطقوس من أجل الفرعون والآلهة على حد سواء. ولا شك أن العديد من هذه المعابد تجذب الأنظار وتثير الإعجاب بمساحاتها الشاسعة وبأسلوب بنائها عامة ، وينطبق ذلك خاصة على "قصر ملايين السنين" الخاص برمسيس الثانى ؛ أى "الرمسيوم" الذى أطلق عليه الإغريق اسم "مقبرة أوزيمانداياس" (محاولة غير موفقة للتعبير عن الاسم الملكى "أوسر ماعت رع " ، إنه مبنى مترامى الأطراف يحيطه فناء مسور بقوالب اللبن لا يقل طوله عن حوالى ٣٠٠ متر وعرضه ١٧٧ م . وكان يتضمن حرمين (طول كل منهما ٧٠ مترا ، كادا أن يتحولا حاليا إلى أنقاض) وفنائين وقاعتين معمدتين بهما تماثيل أوزيرية الشكل تمثل الملك ، وقاعة أساطين فيها ٤٨ أسطونًا مثلثًا ، فوق جدرانها بعض المشاهد العسكرية ومناظر تقديم القرابين بنقوش بارزة ملونة .

ولا ريب أن الأكبر مساحة والأكثر حداثة وفرادة بين هذه المعابد الجنازية ، هو الذى أقامه "رمسيس "الثالث فى "مدينة هابو" على الضفة اليسرى للنهر أيضًا ، إنه يبعد عن جنوب غرب الرمسيوم بحوالى ١٥٠٠ متر ، صرحه عملاق ضخم (٦٨ مترا عرضا- ٢٢ م ارتفاعا) ، وبه فناءان بأروقة ذات الأعمدة الأوزيرية الممثلة للملك ، بالإضافة إلى ثلاث قاعات

ذات أساطين مزخرفة. وبجوار مدخل المعبد ، وبمحاذاة الفناء الأول غربا ، شيد "رمسيس" الثالث قصرا لإقامته . وفى أواخر فترة حكمه أمر الفرعون بإقامة ساحة جديدة مسورة بقوالب اللبن ، سمكها ١٠,٥ أمتار وارتفاعها ١٨ مترا ، حافتها مسننة ومثلثة مثل الحصون . ويتضمن هذا السور أبراج صغيرة متباعدة إلى حد ما عن بعضها بعضا. وبالنسبة لبوابة الدخول ، فهى تتكون من برج رئيسى كبير على نفس الأسلوب السورى ويُسمى "بالميجدول" ؛ وهكذا أصبح "قصر المليون عام" الخاص "برمسيس" الثالث محصنا تحصينا عسكريا بكل معنى الكلمة . لا شك إذن أن نمط معماره قد تأثر إلى أبعد مدى بالحملات الحربية التى خاضها الفرعون ضد "شعوب البحر" بسوريا خاصة ، كما مثلت فوق جدرانه الخارجية بالنقوش البارزة، الكثير من المناظر التى تخلد انتصارات هذا الملك آخر الرعامسة العظام .

وضمن جميع هذه المعابد الجنازية يلاحظ أن اثنين منها يتسمان بطابع مغاير ومختلف ، ومع ذلك فإن كلاً منهما يتميز بدقة وروعة نقوشه البارزة . وأحدهما ، وهو الأكثر قدما وعراقة هو معبد الملكة "حتشبسوت" ، ابنة وخليفة "تحتمس" الأول ، وقد شيدته "بالدير البحرى" وعلى مقربة من المعبد الذى كان قد أقامه "منتوحتب" الأول من قبل فى هذا الموقع نفسه وكان ناحية الجنوب ؛ ويبدو معبدها هذا فى هيئة شبه كهف حفرت مقصورته فى عمق الجرف الليبى الصخرى ، وهو يتكون من ثلاثة مسطحات متدرجة ترتبط فيما بينها بواسطة منحدرات ترتفع مع نفس اتجاه محور المعبد .

ولكن المعبد – التذكارى الذى أقامه "سيتى" الأول (والد "رمسيس" الثانى) بأبيدوس هو بالقطع الأكثر روعة وامتيازا ، ولقد أطلق عليه اسم "الأوزيريون" . فعندما اكتشف منذ حوالى ستين عاما اعتقد الكثيرون أنه قبر أوزيريس ، وفى واقع الأمر أن هذا النصب هو بالفعل قبر نذرى كرس من أجل أوزيريس ، إله البعث . ويستند هذا المعبد بظهره على إحدى الهضاب الطبيعية التى نحتت فى هيئة معبد تذكارى . وعندما تولى "رمسيس" الثانى الحكم ، أضاف أمام النصب الخاص بأبيه فناءين وصرحًا حتى يضاعف من عظمته واتساع مداه .

إن هذه المعابد الجنازية سوف تساهم هى أيضاً ، كما سنرى فيما بعد مساهمة كبيرة وعلى قدر من الأهمية فى معرفتنا بفن التصوير المصرى القديم .

حفرت مقابر فراعنة هذه الأسرات الثلاثة (من الثامنة عشرة وحتى العشرين) بحصن "جبل الغرب" نفسه ؛ أى المقدمة الصخرية لسلسلة المرتفعات الليبية . وعادة يطلق على هذا الموقع اسم "وادى الملوك " أو "باب الملوك" كما يسميه المصريون ، وبصفة عامة يتطابق بناء كافة هذه المقابر تطابقا تاما : بداية من سطح الأرض ، ثلاثة ممرات هادئة الارتفاع يرتبط كل منها بالآخر ، وتمتد لمسافة ٢١٠ أمتار بقلب الجرف الصخرى المرتفع على عمق ١٠٠ متر نحو القبو ، وقد جاور كل ممر بعض الحجرات أو الكوات من أجل استقبال الأدوات الجنازية . وغالباً كان هذا التخطيط يتضمن بئرا من أجل إعاقة اللصوص عند دخولهم إلى هذا المكان من التوغل قدما ، بل وكذلك لتلقى ما قد يترشح من مياه ، ثم يتلو ذلك حجرة أمامية قبل القاعة الرئيسية بالمقبرة . وفى إطار المقابر الأكثر رحابة ، يلاحظ تتابع عدد من الغرف قبل الوصول إلى الحجرة الرئيسية التى يدعم سقفها بعض الأعمدة . وبداخل القبو يستقر التابوت فى تجويف بسيط محفور بالأرض ، وعادة كانت جدران الممرات والقاعات تغطى بالنقوش البارزة ، وبالرسوم الملونة وبعض الكتابات ، أو بالأحرى "جهاز ضخم" ملون وسحرى من أجل تحقيق البعث . إن الصور والنصوص المحفورة فوق جدران المقابر تكون كتابا فعليا للصلوات والابتهالات للعالم الآخر يضمن ، من خلال سحر الصيغ وقوتها . رحلة الفرعون نحو الأبدية ، إنه عالم من الصور والأشكال الأسطورية . ولقد أحطنا علما فى وقتنا الحالى بأكثر من ستين مقبرة ملكية على هذا النمط ، ولكن لا يسمح للزائر بالدخول إلا إلى عشرين منها فقط .

وعند سفح الجرف الصخرى ، تحتضن بعض الجبانات النائية مقابر خاصة بشخصيات المجتمع البارزة ، وهى تتكون من فناء صغير مكشوف منحوت فى قلب الصخر نفسه يؤدى إلى باب حجرة واسعة الأرجاء ، يليها واحدة أخرى مستطيلة وضيقة تتعامد على الأولى . وبالنسبة للأشخاص الأكثر ثراء يضاف إلى هذا التنظيم العام بعض القاعات الملحقة والأعمدة . بعد ذلك يتراءى بئر أو ممر ضيق ذو مهبط منحدر ووعر يتعمق حتى بداية القبو ، وأساساً كانت جدران الحجرات تغطى برسوم ملونة (فالنقوش لا تتلاءم مع الحجر الجيرى القابل للتفتت فى ذلك الموقع) تصف بعض مشاهد الحياة الدنيا للمتوفَّى . ولقد استطاع الفنانون على مدى خمسة قرون كاملة

استغلال كافة إمكانيات الرسم والتلوين بكل حرية وانطلاق ؛ وهكذا تطورت كل من المواضيع الدنيوية والعقائدية فى آن واحد . وحقيقة أن الاهتمام كان يركز ، بصفة خاصة على مجرى الحياة اليومية ، ولكن الأحداث الهامة فى حياة الفرد كانت تحظى هى الأخرى باهتمام بالغ ، وسرعان ما تخلل الفن الفردى الاتجاه التاريخى وسرد السير الذاتية . وهكذا نجد أن هذا الاتجاه الذى كان قد ظهر إبان الأسرة الثانية عشرة ، قد تطور وقتئذ تطورا هائلا ، وحظيت المواضيع الطقسية بالمزيد من الأهمية، خاصة الطقوس الجنازية : عملية نقل جثمان المتوفى ، أو النائحات على سبيل المثال . ويلاحظ أن أسقف المقابر كانت تزين بأشكال الزهور : زهور اللوتس ، والكرمات ، وعناقيد العنب ؛ فإن النباتات الدائمة التجدد كانت تقدم للمتوفَّى البينة والدليل على بعثه من جديد ، وفى بعض الأحيان كانت يظهر أيضًا العديد من الرسوم الهندسية البسيطة ، وكذلك الأمر بالنسبة لكافة الجدران ؛ حيث كانت تغطى بالرسوم الملونة ، فلا شك إذن أن المقابر الخاصة بالأفراد تقدم عالما من الحركة والألوان ينبض بخلجات الحياة .

ولقد تم اكتشاف حوالى أربعمائة مقبرة فى طيبة على هذا النمط نفسه ، ومن أجل توافر سهولة المراجعة ، تم ترقيمها بقدر الإمكان وفقا للتسلسل التاريخى .

ولا يتعلق الأمر هنا بتحليل كافة ما تتضمنه مشاهد وأشكال لا تحصى ولا تعد ، وكل ما نأمله بكل بساطة أن نبرز ندرة وروعة البعض منها من خلال التطور المستمر فى الأشكال والأساليب . وخاصة أن كل عهد من العهود الملكية قد تميز بإبداعات تميزه وبأشكال سائدة فى إطاره .

ميراث الماضى : من أحمس إلى حتشبسوت

فجر الأسرة الثامنة عشرة

فى أوائل عهد الأسرة الثامنة عشرة كان النحاتون يستمدون إلهامهم من أعمال مدرسة "منف" الفنية ، محاولين بذلك الارتباط بالتقاليد الفنية الملكية التليدة : التطابق مع الأجساد المستطيلة ، والمقاييس الأنيقة الرشيقة ، والنحول بالنسبة لحدود الأشكال ، وقائمة الأوضاع المألوفة .

وبدت الوجوه وكأنها صوراً شخصية "بورتريه" ؛ حيث حاول الفنانون بقدر استطاعتهم أن يحددوا قسماتها ويبرزوا تفاصيلها الأساسية ، وامتدت خطوط تكحيل العيون إلى جانبها من خلال خطين أفقيين وبالنقش البارز فى أغلب الأحيان .

وركز الاهتمام بصفة خاصة على أسرة محررى مصر ، فقد كانت الملكات وقتئذ يقمن بدور هام على المستوى السياسى ؛ هكذا تعددت صورهن وأشكالهن : وفى مقدمتهن نجد الملكة "تيتى شيرى" أم "سقنن رع تاعا " ، وجدة "أحمس" ؛ أى الجدة الأولى للأسرة الثامنة عشرة بطيبة ، وقد مثلت من خلال تمثال صغير يوجد حاليا بالمتحف البريطانى (من الحجر الجيرى، ارتفاعه ٣٧ سم) ليضفى سمة الأبدية والخلود على قوام هذه الملكة المشوق الرشيق .

فها هى جالسة فوق عرش مكعب الشكل ذى ظهر منخفض إلى حد ما ، وترتدى رداء ملتصقا بجسدها يبدأ من تحت ثدييها . إن وجهها الدقيق يتألق صبا وشبابا؛ فلا ريب أبدا أن هذا الإبداع الفنى لا يفتقر أبدا إلى السحر والجاذبية والأناقة .

ويتضمن متحف اللوفر تمثالاً للملكة "عح حتب" ، وزوجة "سقنن رع تاعا " وأم "أحمس" ؛ وربما شريكةً فى الحكم مع ابنها خلال خوضه لمعاركه الحربية خارج حدود مصر ، إنها ممثلة واقفة : رشيقة وممشوقة القد ، ولكنها مع ذلك قد اتخذت وضعا متصلبا إلى حد ما ، وهى ترتدى ثوبا مشابها لرداء "تيتى شيرى" ، وقد اعتلى رأسها الشعر المستعار الحتحورى النمط ذو الهدب المزدوجة "المجعدة" إلى حد ما فوق الصدر؛ وحقيقة أن هذا الشعر المستعار لا تتبين تفاصيله بكل دقة ولكنه يبدو فى شكل مثلثى غير معهود ، والقطعة الفنية برمتها تبين عن افتقار للمهارة والحذق ، فالذراعان المتدليان على جانبى الجسم تلتصقان بكتلة الحجر الأساسية . فها هنا أسلوب لفنان ما لم يجد نفسه بعد (وهى من الحجر الجيرى بارتفاع ٢٧ سم) .

ولقد تمكنا من التعرف على قسمات وجه الملك "أحمس" الذى طرد الهكسوس خارج مصر وأعاد وحدة قطرى المملكة من خلال تمثال له محفوظ حاليا بمحتف اللوفر (من الحجر الجيرى ، بارتفاع : متر واحد) . إنه يمثل الملك وهو جالس فوق عرشه ، ويبدو واضحا تماما فى هذه الحالة ، الاهتمام الفائق بالمثالية فى أسلوب تخطيط الوجه

الرقيق القسمات المتوهج شبابا وفتوة ، وحيث تتراءى شبه ابتسامة على شفتيه. إنه يرتدى "الشنديت" ، ووضع على رأسه شعرا مستعارا قصيرا ومجعدا (ظهر هنا لأول مرة) ، ويكون من الأمام وعلى الجانبين فيما بين الصدغين والرقبة "طابقين" يمكن من خلالهما رؤية جزء من الأذن . وعلى ما يبدو ، أن "النمس" التقليدى لم يكن يستعمل كثيراً من ذلك الوقت ، أما الجسد فهو (دمر جزء من أسفله) رشيق وممشوق ، أبدعه الفنان فى دقة وعناية واضحتين ، حيث بيَّن بأسلوب مبتكر بعض التجويف بمكان المعدة ، ويلاحظ أن ثنيات الشنديت واللآلئ المكونة للعقد العريض الشكل الذى يزين أعلى صدره قد غلفت برقائق ذهبية .

أما عن الملكة "أحمس- نفرتارى" شقيقة وزوجة الفرعون "أحمس" ، فلدينا الكثير من صورها وتماثيلها ، إنها سيدة نبيلة جليلة الشأن ، وقامت بدور مهم فى المجال السياسى والعقائدى بمصر ، فمن خلال بعض الكتابات فوق لوحة اكتشفت فى أبيدوس نعتت هذه الملكة بأنها : "التى تجلس على عرش مصر العليا والسفلى" : ولقد قامت أيضاً بوظيفة (ربما تكون فخرية) "ثانى خدم الإله آمون" ، وقد كرس عدد ضخم من التماثيل الصغيرة لهذه الملكة الرفيعة الشأن ، ليس إبان حياتها فقط من جانب معاصريها ، ولكن أيضا من أفراد الشعب المصرى خلال عصر الرعامسة : فإن الملك "أحمس" والملكة "أحمس نفرتارى" اللذان اعتبرا على طول المدى بمثابة رمز لتحرر مصر قد أُلِّها بعد مماتهما بوقت وجيز . وحظيت طقوسهما الخاصة بشعبية هائلة بجبانة طيبة إبان الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين ؛ ولقد صُنِعت هذه التماثيل جميعا بأسلوب متطابق : تبدو الملكة واقفة وقد تقدمت بساقها اليسرى ، وهى تمسك أحيانا بزهرة لوتس بيدها اليمنى (بمتحف اللوفر : تمثال صغير من الخشب المطلى ، طوله ٣٥ سم) وقد ارتدت على رأسها شعرا مستعارا ثلاثى الشكل ، مجعداً ومسترسلاً ، غطى بجلد أنثى النسر (رمز الإلهة "نخبت"، حامية الملكة) . ومن خلال النسخ التى حفظت حتى الآن فى حالة حسنة يعتلى هذا الشكل غطاء رأس تتفرع منه ريشتان عاليتان . وتبدو "أحمس نفرتارى" وقد ارتدت ثوبا طويلا ملتصقا بجسدها ينسدل حتى قدميها وتزينه بعض الزخارف الطولية الشكل (Galon) ؛ وتتجذب الأنظار خاصة إلى اكتمال المقاييس ، ورقة ونعومة تقاسيم الجسم .

وربما أن هذا التمثال المصور للملك "أمنحتب الأول" بن "أحمس" (من الحجر الجيرى، ارتفاعه : ٦٥ سم بمتحف تورينو) يبدو أقل أناقة و تناسقا . فلاشك أن الفنانين يختلفون ويتباينون فى مستوى مقدرتهم وتفوقهم ، فها هو الفرعون جالس ، وقد ارتدى الشنديت والنمس التقليديين العريقى القدم ، وجسده ضئيل إلى حد ما ، خطت ملامحه بكل بساطة ، والتعبير على قسماته يتسم بالجدية ، ونظراته ثابتة محددة. وعن وجهه ، فإن ذقنه ممتدة بعض الشىء إلى الأمام ، بل واتخذت هذا الشكل المثلث الذى بدت عليه كافة التماثيل الملكية الشخصية (portrait) حتى عهد حتشبسوت ؛ وربما أن ذلك يعتبر من السمات العائلية المتوارثة . ولكن هذه الرأس المنحوتة من حجر البازلت تتراءى على وجهها ابتسامة عريضة ، إنها تمثل هذا الملك نفسه ، وتعرض حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك (ارتفاعها : ٥٠ سم) .

والجدير بالذكر أن "تحتمس" الأول قد خلف أباه على العرش بشىء من الصعوبة، فقد كانت أمه إحدى محظيات الملك ؛ أى أن سلالته من ملكة ثانوية . ولكى يؤكد توليه لحكم مصر تزوج الأميرة "أحمس "، ابنة "أمنحتب" الأول من زوجته الرئيسية (والذى لم ينجب من زوجته الملكة سوى عدد من البنات) ، وهى أميرة ذات أصول ملكية ، وكان أول الملوك الفاتحين العظام الذى كون إمبراطورية شاسعة المدى ؛ تبدأ من السودان (عند الشلال الرابع للنيل) وتنتهى عند نهر الفرات . ولقد قام "تحتمس" الأول بإنجازات هائلة فى الكرنك ، وأمر بتنفيذ عدد ضخم من التماثيل الأوزيرية العملاقة المقاييس، مازال صفان من هذه الأشكال الضخمة التى شيدها قائمين حتى الآن بالجزء المركزى بالكرنك : لقد نفذ وجه الملك بأسلوب مثالى واضح ، فالعينان مفتوحتان عن آخرهما ، وأحيطتا بلمسة طفيفة من اللون المائل إلى الزرقة ، والأنف مستقيم ، والفم باسم ، والوجه بادى الاكتناز . وحاليا توجد رأس أحد هذه الأشكال المصنوعة من الحجر الرملى الملونة ، بالمتحف المصرى بالقاهرة ، ولا يقل طولها عن ١,٢٠ متر .

وخلال تلك الآونة أى فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة كانت خلافة العرش تحوطها الكثير من المشاكل ، ولقد أنجب "تحتمس" الأول ابنين ، منهما الأميرة الوريثة للعرش "حتشبسوت" ، ولكى يؤيد الابن الثانى من شرعية اعتلائه للعرش تزوج من أخته "حتشبسوت" ليصبح تحتمس الثانى . ولم يستمر حكمه طويلا ، مجرد خمسة عشر عاما،

تميز خاصة ببعض حملات القمع التى توغلت إلى أقصى مدى ؛ لردع الآسيويين الذين كانوا قد ثاروا وتمردوا . ولا تبدو الصور الخاصة بهذا الملك التى وصلت إلى علمنا وفيرة أو زاخرة ، ومثلما فعل آباؤه من قبل قام هو أيضا بتشييد بعض التماثيل العملاقة بالكرنك ، ولكنها لم تلق العناية والحفظ اللازمين فى وقتنا الحالى ؛ وربما قد نستطيع أن نعزى إليه تنفيذ ذلك التمثال المنحوت من المرمر (ارتفاعه : ٣٧ سم) المحفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة : ويمثل الملك "راكعا" على ركبتيه مرتديا الزى التقليدى القديم النمط ويقدم بيديه (دمرت حاليا) فى حركة مقدم القرابين ، وعائى اللبن والنبيذ، ويعتبر ذلك من الأوضاع المستحدثة وقتئذ استعادها الفنانون بعد ذلك فى أغلب الأحيان .

ومن أجل أمه المدعوة "موت نفرت" ، أقام تمثالا ضخما من الحجر الرملى لا يقل ارتفاعه عن ١,٦٥ متر (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، لقد مثلت أم هذا الفرعون وهى جالسة على العرش ، واعتلى رأسها الشعر المستعار المثلث الشكل تتبوؤها "الحية الحامية" ويغطيها جلد الصقر ، وقد أصبح هذا الطراز بمثابة غطاء رأس دارج بين الملكات ؛ وارتدت ثوبا مسترسلا ملتصقا على جسدها ، وبسطت يديها فوق فخذيها . من الواضح تماما أن أسلوب هذا العمل الفنى قد استلهم مباشرة من ماضى مدينة منف التليد .

توفى "تحتمس" الثانى فى حوالى العام ١٥٠٤ ق . م . وترك وراءه ابنتين من زوجته الرئيسية "حتشبسوت" ، وابنا من زوجة ثانوية المسماة "إيزيس" ، وفى البداية تمت الأمور وفقا للسياق القائم أصلا : تزوج الأمير "تحتمس" (تحتمس الثالث) من الأميرة وريثة العرش ابنة "تحتمس" الثانى و"حتشبسوت" ؛ ولكن هذا الملك الحديث العهد ، لم يكن قد تخطى طور الطفولة . وهنا أعلنت "حتشبسوت" عن نفسها شريكة معه فى الحكم ، وهكذا استولت على السلطة ، وتمكنت من أن تصبح السيدة الفرعون الآمرة الحاكمة الوحيدة على مدى اثنين وعشرين عاما . واعتمدت فى ذلك ، على نخبة من كبار موظفى الدولة الذين يدينون لها بالوفاء والإخلاص ، ويخص بالذكر فى هذا الصدد المهندس المعمارى "سننموت" . واستطاعت "حتشبسوت" أن تؤيد انتزاعها للسلطة وتبرره من خلال بعض البراهين الأسطورية : فقد أعلنت أنها الابنة البشرية التى أنجبها الإله

آمون من الملكة "أحمس" ، وهكذا أضفيت الشرعية على حكم "حتشبسوت" بفضل نظرية الزواج الإلهى . واعتبر ذلك أيضا بمثابة انتصار لكبار كهنة آمون الذين تفاقمت سلطتهم وتزايدت فى مجال الحياة الدينية والسياسية على حد سواء .

حتشبسوت

لو أردنا فعلا أن نتبيّن ونتفهم حقيقة فن التصوير خلال عهد "حتشبسوت" علينا أن نتوجه إلى الدير البحرى بالضفة الغربية لطيبة ، وذلك من خلال أجواء معبدها الجنازى هناك . لقد كان هذا المعبد يستوعب عددا هائلا من تماثيل الملكة فى أوضاع مختلفة ومتباينة ، ومعظمها نحت من الجرانيت الوردى اللون وملونة ، ولكن عندما تولى "تحتمس" الثالث الحكم من بعدها سرعان ما دمر هذه التماثيل وأحالها إلى قطع متناثرة (تحطيم التمثال يستتبع القضاء على البعث والخلود) وألقاها بإحدى المحاجرالقريبة من معبدها . وفى هذا المكان، تمكنت بعض بعثات التنقيب الأمريكية من اكتشافها إثر الحرب العالمية الأولى. وبعد أن أصلحت ورقمت ، وزعت على متحفى القاهرة ونيويورك.

هل هى فرعون أم ملكة ؟ أتراها رجلا أم امرأة ؟ على ما يبدو أن "حتشبسوت" قد ترددت كثيرا ما بين هاتين الحقيقتين: فالتماثيل العملاقة المصنوعة من الحجر الجيرى والأعمدة الأوزيرية الممثلة للملكة قد صورتها فى هيئة الرجال، وقد توجت رأسها بالبسشنت الملكى فى أغلب الأحيان ، ولكن بالرغم من ذلك ، ها هو وجهها مازال يحتفظ برقة ونعومة أنثوية واضحة ؛ حاجبان متقاربان إلى حد ما ، عينان لوزيتان مسحوبتا الطرف ، أنف دقيق مستقيم ، فم صغير قد تداعبه أحيانا شبه ابتسامة. إن هذا الغموض والإبهام يتبدى فى معظم تماثيل هذه الملكة : من خلال تمثالها ذى الحجم الطبيعى ، المنحوت من الحجر الجيرى والمعروض حاليا بنيويورك (متحف المتروبوليتان للفنون) ، وهو يمثل الملكة تجلس على عرشها فى مجد وجلال (شكل ٥٠) . وحقيقة أنها قد توجت رأسها "بالنمس"الخاص بالفراعنة الرجال ، ولكن سحر وجاذبية وجهها الدقيق المثلث الشكل ، وجمال صدرها العارى الذى أبدعته يد الفنان فى براعة وتحفظ شديد ، تشير إلى أنوثتها . ولقد وضعت بعض تماثيل الملكة داخل

ناووس خاص ، والكثير منها اصطف على طريق مواكب الطواف ، والذى يكوّن المحور الشرقى - الغربى لمعبدها الجنازى .

لقد تميزت تلك السنوات بالتقدم التقنى والانطلاق الفنى ، وتنوعت أوضاع التماثيل وتباينت : فها هى "حتشبسوت" راكعة على ركبتيها وقد توجت رأسها بالتاج الأبيض (تمثال من الجرانيت الأحمر، وارتفاعه : ٢,٧٥ ، بنيويورك) وهى تقدم قرابين أوانى النبيذ واللبن . ثم نراها أيضا راكعة وارتدت على رأسها النمس (من الجرانيت ، ارتفاعه : ٨٦ سم ، بنيويورك) ، وتقدم آنية واحدة كبيرة وعمود الـ "جد" رمز الاستقرار ، وفى كلتا الحالتين ارتدت مئزر الرجال ولها صدر أنثى .

ونفس التباين الغامض المبهم أحيانًا ، ومصدر الإلهام المتنوع فى تماثيل الملكة، صورها فى هيئة أبى الهول : أبو الهول ضخم من الحجر الرملى يقوم بحراسة الطريق المؤدى إلى المعبد والفناء الأول ؛ ثم ستة تماثيل أبى الهول منحوتة من الجرانيت الأحمر تعمل على حماية الفناء الثانى . وتتسم هذه الأشكال بالسمة التقليدية ، ومع ذلك فإن اثنين من تماثيل هذه الأسود الحارسة (من الحجر الجيرى ، الطول : ١,٠٧م، والارتفاع ٦١ م ، بنيويورك) قد استلهما من تماثيل أبى الهول "لأمنمحات" الثالث ، التى اكتشفت فى تانيس : ففى الحالتين تتطابق السمات السنورية نفسها ، ولكن اللبدة الكثيفة الأمامية وياقة الوبر المزخرفة التى تحيط بوجه الملكة تزيدان من إبراز الرقة الأنثوية والنعومة التى يتميز بها هذا الوجه . فها نحن إذًا أمام سحر وجاذبية مؤكدة تقويها وتدعمها اللحية المستعارة الكثيفة المستطيلة ، وربما أن هذه الصورة هى أفضل تعبير تشكيلى عن طموح امرأة أرادت أن تكون فرعونًا .

ولكن ها هو تمثال آخر قد ضحى بطبيعة "حتشبسوت" الأنثوية : أبو الهول منحوت من الجرانيت الأسود (ارتفاع : ٧٨ سم ، بمتحف باراكو) ، فهو لا يرتدى "النمس" وليس له لبدة الأسود بل شعر حتحورى مستعار على طريقة الإلهات والملكات .

ولقد استُلهمت هذه النشاطات الفنية المكثفة من الماضى السحيق ، ومع ذلك فإن المحاولات والأبحاث الجديدة - وقتئذ . قد استلهمت الطريق إلى المستقبل .

ولا شك أن المعبد الجنازى بالدير البحرى كان يقدم للنحاتين مساحات شاسعة من الحجر الجيرى ليبدعوا عليها رسوماتهم البارزة. ومن خلال إنجازات حجرية عظيمة قام الفن وقتئذ "بدعم" النظام السياسى ، بل وأصبح بشكل ما كوسيلة لتثبيت دعائم السلطة ، وأيضاً كتبرير ما لشرعية الاستيلاء على العرش .

فوق جدران الممر الغربى بالمسطح الثانى للمعبد تستهل النقوش البارزة عند الطرف الغربى من صف الأعمدة وتتابع حتى الطرف الجنوبى : فوق الجزء الشمالى تتراءى النقوش والأشكال ، وتتبارى من خلال تأثيرها السحرى المزدوج لإضفاء الحيوية على الرواية ،حيث تسرد واقعية مولد "حتشبسوت: التى أنجبها "آمون" ، وتتويجها على عرش مصر بأمر من إله طيبة الأعظم ، وبواسطة نقوش بارزة فائقة الروعة ملونة استلهم نقاء ودقة خطوطها من أسلوب منف العريق : فنرى آمون وهو يدنو من الملكة "أحمس" ويتلاقى بها ، وبعد أن أعلن الإله "تحوت" عن مولدها انتقلت الملكة بمصاحبة بعض الإلهات إلى قاعة التوليد. وعندما خرجت الطفلة الوليدة من بطن أمها قُدمت إلى أبيها "آمون" ، ثم بدت وهى ترضع من ثدى الإلهة "حتحور" ؛ البقرة المقدسة . هذه الرضاعة هى التى سوف تسمح لها بعد ذلك (وفقا لمفهوم قديم) بولوج عالم الأبدية ، وشبت الطفلة تحت رعاية "حتحور" وبقية الآلهة وحمايتها ، وبعد إتمام التتويج الأسطورى أمام مجتمع الآلهة يأتى دور التتويج الدنيوى والتكريس النهائى. والأمر يتعلق هنا بدراما عقائدية ضخمة وإخراج شبه مسرحى هائل يرجع مضمونها إلى إرث مصرى معنوى سحيق القدم يقدم للمرة الأولى هنا فى هيئة تسلسل صورى تتتابع مشاهده فى إثر بعضها بعضا .

وبالرغم من الوضع الخارجى الذى كان يتفاقم فى خطورته (الممالك الآسيوية الحديثة التى كانت قد تكونت بعد العام ٢٠٠٠ قبل الميلاد بدأت تجتاحها طموحات سياسية واستعمارية واضحة المعالم) لم تكن "حتشبسوت" تستطيع أن تقود بنفسها حملات عسكرية . ومن أجل تحدى مثل هذه الصعوبة ، بدأت تقوم بحملات تجارية ضخمة كنوع من إظهار العظمة والفخر . وتعتبر الحملة إلى بلاد "بونت" لجلب البخور والمواد العطرية من أكثر هذه الحملات ضخامة وأهمية ، فلقد سردت تفاصيلها ومراحلها من خلال نص مسهب ونقوش بارزة ملونة فوق جدران الجزء الجنوبى من

نفس ممر المسطح الثانى بمعبد الدير البحرى . وتكوّن هذه المشاهد كيانا متناسقا مع تلك الخاصة بموضوع الزواج الإلهى ، المحفورة بالجزء الشمالى .

أمام "آمون" الجالس فوق عرشه ، وقفت الملكة الشابة . إن هذا الإله هو المحرك لهذه الحملة والحارس لها ، وبذلك فهو يلقى بأوامره للملكة بالتوجه للحصول " على الروائع الكبرى ، و كافة المواد الجميلة النافعة من البلد الإلهى ". وسرعان ما نقلت "حتشبسوت" إلى رجال "بلاطها" المجتمعين رغبة "آمون" . وبدأ أسطول الرحلة إبحاره : خمسة سفن ضخمة قادرة على الإبحار العاتى أقلعت نحو البحر الأحمر ، وحملت ببعض البضائع الأساسية لغرض إتمام عمليات التبادل بمنتجات بونت (عقود ذهبية ولآلئ ، وأساور ، وسيوف ورماح) ، ومعها أيضاً : تمثال ضخم من الجرانيت الوردى يمثل آمون والملكة معا لإقامته فوق شاطئ هذا البلد النائى . ولقد تجلى الاتجاه الحديث نحو تصوير المناطق الأجنبية من جانب الفنانين المصريين (كان قد بدأ منذ الأسرة السابعة) ، ومن خلال السرد المصور للريف والطبيعة الأفريقية وللموقع الذى استقبلت فيه الحملة المصرية عند وصولها : تحت ظلال أشجار النخيل ، والجميز ، والدوم ، على مقربة من أشجار البخور تراءت أكواخ مخروطية الشكل يمكن الصعود إليها بواسطة بعض السلالم النقالة لأنها مقامة فوق أوتاد ، وبعض حيوانات البلد : العديد من القردة والطيور. وتم استقبال البعثة المصرية على مقربة من الشاطئ ، فيرى على الشمال : "نحسى "قائدها وهو يتكئ على عصا طويلة ، ومن خلفه أحد الضباط وبعض الجنود المدججين بالرماح والدروع ، وفوق مائدة منخفضة ، تراكمت الأشياء التى سيتم مقايضتها ، وها هو قادم من الناحية اليمنى متقدما نحو مجموعة المصريين زعيم بونت وزوجته المصابة على ما يبدو باكتناز فائق بالعجز (الشكل ٥١) إنها مفرطة البدانة المقترنة بشىء من تقوس العمود الفقرى (أو ربما أن ذلك هو مجرد تضخم بالردفين ، يصاحبه التهاب بالفخذين) : أترى يعتبر ذلك مجرد تصوير كاريكاتورى ؟ أم سمة من السمات العرقية ، تلاحظ أيضاً لدى قبائل الهوتنتوس والبوشيمانز أو الأقزام؟ .. وخلفهما تتقدم بعض العائلات والعشائر . ويتلو ذلك مشاهد المتاجرة والتسويق ، ثم إعداد البضائع : أشجار

البخور التى اقتلعت من جذورها ووضعت بسلال ضخمة ، ثم هناك منتجات أخرى أيضًا : ذهب وروائح عطرية ، وخشب الأبنوس ، ومر وصبر ، وعاج ، ونسانيس وقردة وجلود الفهود . بعد ذلك تبدو مشاهد العودة إلى طيبة واستقبال الملكة لهذه الحملة ، ثم تقديم القرابين لآمون . لقد استطاع الصناع النحاتون والرسامون أن يبدعوا ، من خلال صور فائقة الروعة فى تصوير حملة تعتبر بلا أدنى شك روتينية ، ومماثلة لتلك التى أرسلت منذ حوالى ألف عام . لا ريب إذًا، أن ذلك لا يعدو أن يكون سوى أحد مظاهر التمجيد والتعظيم من أجل إبراز رفعة شأن وإجلال الملكة التى استولت عنوة على العرش . فها نحن نشاهد هنا : الفن فى خدمة السياسة .

فى الكرنك ، وعلى الضفة الشرقية للنهر أقامت "حتشبسوت" مقصورة - استراحة لمركب "آمون" ، عندما كان هذا الإله (أى تمثاله) يشارك فى بعض الاحتفالات ، ونسميها نحن حاليا " بالمقصورة الحمراء " بسبب لون الحجارة التى شيدت بها : الوردى ، الذى قد يميل أحيانا إلى اللون الأحمر الطوبى. وقد لاقت هذه المقصورة نفس مصير "المقصورة البيضاء" التى كان قد شيدها "سنوسرت" الأول ، كما ذكرنا آنفا وبالتالى فقد أعيد تجميعها هى أيضا بفضل مجهودات هنرى شيفرييه ، لأن خلفاء "حتشبسوت" قاموا كذلك باستعمال كتلها الحجرية فى بناء نصبهم ومنشآتهم ؛ ونخص بالذكر فى هذا الصدد: "أمنحتب" الثالث الذى استعان بها لأساسات الصرح الثالث بالمعبد الضخم الخاص بآمون ، وأصلا ، كانت هذه المقصورة تقع أمام المدخل الرئيسى بهذا المعبد العظيم ، وقد غطيت جدرانها بنقوش بارزة ملونة تمثل بعض المشاهد الطقسية : مثل ارتقاء الملكة للعرش وتتويجها أمام "آمون" ، وتقديم القرابين ، والتعبد والابتهال إلى الإله ، وطقوس وضع الأساسات ، ومواكب الاحتفالات والأعياد . وأحياناً كان "تحتمس" الثالث يمثل هو أيضًا فى تلك المناظر ولكن فى مستوى ثانوى .

وهكذا ،نجد أن فن التصوير قد احتل منذ ذلك الوقت مكانة فائقة الأهمية ، إنه فى أغلب الأحيان يبدو كانعكاس للحكم القائم والمعتقدات السائدة وقتئذ ، ولذلك فهو يعتبر بالنسبة للمؤرخين بمثابة "محفوظات مصورة "تفسره النصوص وتشرحه .

ولقد تميز فن النحت الخاص إبان حكم "حتشبسوت" من خلال الكثير من تماثيل رجلها المفضل" سننموت" مربى ومدرس ابنتها "نفرو رع" ، ورئيس الأعمال بالدير البحرى ، والمشرف على شئون وممتلكات "آمون" ووظائف عديدة أخرى . ولقد توصلنا إلى اكتشاف حوالى عشرين تمثالا لهذه الشخصية ، وكان أحدها قائما بمعبد الإلهة "موت" (زوجة آمون) بالكرنك " حتى يبقى بمعبد "موت ، ربة إشرو هذه ، ويتلقى القرابين التى تتكدس من أجل هذه الإلهة العظيمة .

ووفقا للنمط الهندسى المستحدث فى فن النحت، نجد تمثالا تكعيبيا "لسننموت" يتفق مع النموذج الكلاسيكى الذى انبثق خلال عهد الأسرة الثانية عشرة ؛ ولكن يلاحظ أن المعطف الضخم الذى يغطى جسم هذا الرجل وساقيه قد احتضن شكلا طفوليا يمثل الأميرة الصغيرة "نفرو رع" ، ولم يظهر سوى رأسها من بين هذا المعطف المنبسط فوق ركبتيه ، وتكاد قمة رأسها أن تلمس طرف ذقن "سننموت" . ها نحن إذن أمام نمط غريب الشأن من تقابل الرؤوس ، ومع ذلك فإن هاتين الاستدارتين تعملان على تخفيف حدة الخطوط الهندسية بهذا العمل الفنى ، بل وتجذبان الأنظار نحو الوجهين الممثلين ، أى الجزء الوحيد "المفعم بالحيوية" بهذا التمثال ، كما يعتبر الشعر المستعار المزخرف إلى حد ما فوق رأس" سننموت " بمثابة رباط تشكيلى متناغم ومرن فى إطار تلك الكتلة الحجرية . ولقد غطيت هذه القطعة الفنية تغطية كاملة بكتابات تعبر عن مديح وإطراء لـ"سننموت" (تمثال من الجرانيت ، ارتفاعه : متر واحد . بمتحف برلين) .

كان النحاتون فى طيبة – من أجل تخليد "سننموت" – يبحثون دائما عن أوضاع جديدة ومستحدثة : فأحدها تمثله راكعا ، وقد رفع ساقه اليسرى وثنى ركبته ، فى نفس الوضع الكلاسيكى ، الذى اتخذته النساء المرضعات منذ ذاك الحين ، وفوق ردائه المنبسط فوق ساقيه ، جلست ربيبة "سننموت" الصغيرة "نفرو رع" . ويتكون هذا العمل الفنى وفقا لأسلوب تعامد الخطوط : التعاكس الواضح بين جسم "سننموت" من منظور المواجهة مع جسد الأميرة من جهة البروفيل (جانبيا) ، وحتى يدى "سننموت" نفسها ، وقد بسطتا فوق ردائه ، تكونان زاوية مستقيمة ، ولا شك أننا هنا أمام وضع رجولى فريد من نوعه وغير مسبوق (تمثال من الجرانيت ، ارتفاعه : ٦٠ سم ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) .

ولقد مثل "سننموت" أيضًا وهو راكع ويقدم ناووسا صغيرا حفرت على واجهته الأمامية صورة الإله آمون" . وتارة نراه ، وهو يقدم لفة من الحبال التى يستعملها المساحون اللازمة لعمل المهندس المعمارى كتعبير عن مهنته ، وتارة أخرى نجد أن خمسة من تماثيله الصغيرة تصوره أثناء تقديمه أحد الصلاصل للإلهة "حتحور" أو للإلهة "موت" ، ولقد اقتبس هذا الوضع وكرر بعد ذلك لمرات عديدة .

فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة ظهر نمط جديد ومستحدث فى نطاق فن النحت ، إنه يتميز بارتباطه الوثيق بالتاريخ العقائدى ، ففى تلك الأزمنة التى سادت فيها مظاهر الورع الشمسى العميق اهتم الفنانون بتمثيل الإنسان راكعا على ركبتيه وهو يبتهل إلى الشمس (رع ، ورع حور آختى ، وآمون) ببعض التراتيل الحارة المتحمسة ، وعلى مدى العصور المتتالية تطور هذا النمط الفنى وتنوع بشكل مستمر ، وأكثر التماثيل الصغيرة قدما وعراقة التى تتطابق به (تمثال من الحجر الرملى ، ارتفاعه ٤٠ سم ، محفوظ بمتحف كاستل بالنرويج) : خاص بـ "روى" مدير مخزن الغلا ل للإله "مونتو" بأرمنت ، ورئيس كهنة مصر العليا والسفلى ، وهو يرفع يديه عاليا متضرعا للإله ، وقد بسط راحتيه من أجل تلقى المد السحرى ، وفوق هذا التمثال "الرائد" إذا سمح التعبير بذلك والذى يرجع على ما يبدو إلى عهد "تحتمس" الأول ، نجد أن نص الصلاة قد حفر على العمود الظهرى ، وسرعان ما تطور هذا الوضع بعد ذلك خاصة بالنسبة "لتركيباته" وضعت لوحة صغيرة (حفر عليها نص التضرع) فوق فخذى أو ركبتى المبتهل إلى الإله ، أما يداه المؤدية لحركة التعبد فقد بقيتا كما هما كاملتا الوضوح : فى أغلب الأحوال تحيطان بجوانب الجزء العلوى من اللوحة ؛ وكنموذج لذلك : بمتحف اللوفر تمثال صغير لـ "نفررنبت" : نحت من الحجر الرملى ، طوله ٣٩ سم . وهناك الكثير جداً من هذا النوع : فنجد أن المبتهل "آمون إم حب" على سبيل المثال حاجب الفرعون تحتمس الثالث مثّل وهو يؤدى هذه الحركة نفسها ، وفى وضع متطابق أيضا (من الحجر الجيرى، إرتفاعه ٣٥ سم ، بالمتحف المصرى بالقاهرة). وبانقضاء عهد "تحتمس" الثالث ؛ أى فى أواخر الأسرة الثامنة عشرة حتى بداية الأسرة التاسعة عشرة ركز الاهتمام خاصة على إبراز اللوحة ، حيث زادت مساحتها ، ولم تعد اليدان المتضرعتان أمرًا ثانويًا .

ومن خلال النقوش البارزة بمقبرة "سننموت" أيضًا يتبين فى هذا المجال أن الفن الخاص ذو صلة قرابة بالفن الرسمى سواء من ناحية رقة الرسوم أم دقة النحت ووضوحه ، وتقع مقبرته بالقرب من معبد الدير البحرى الجنازى ، وهى تتضمن ممرا مستطيل الشكل تتخلله بعض الدرجات يتجه هابطا نحو الركن الشمالى - الشرقى بالسطح الأول للمعبد ، وبعد تخطى معظم مساحة هذا الممر، نشاهد على الجدار رسما تخطيطيا قد انبثق من إلهام فائق العمق ، ويمثل وجه "سننموت" ، إنه بلا أدنى شك صورة شخصية له . وإذا توغلنا أكثر من ذلك سنجد أن الممر يتوقف عند حجرة صغيرة حفرت على جدرانها مشاهد الحياة اليومية المعتادة ، ولكن الأكثر إثارة للإعجاب (من الأمثلة الرائدة غير المسبوقة) هو السقف الذى نقشت عليه بعض المناظر الفلكية :

درجات دائرة البروج ، والنجوم ، أوريون ، وسوتيس (سيريوس) وعطارد ، والمريخ ، والدب الكبير ، والنجم القطبى ضمن الكثير غيرها ، والدوائر المتعلقة بالاثنى عشر شهراً التى يتكون منها العام ، وقد تراءى بين النجوم كل من اسمى "حورس" والملكة ("ذات "الكا" القوية البأس") ، فإن صورة "حتشبسوت" تتجلى هنا فى كل مكان ، وكذلك الأمر بالنسبة "لسننموت" الذى مثل كثيرا بمعبد الدير البحرى . ونستطيع أن نرى أيضا بعض الأشكال الفلكية المتطابقة بدرجات دائرة البروج والنجوم بالأوزيريون ، والمقبرة التى كان قد شيدها "سيتى" الأول (الأسرة التاسعة عشرة) .

إنجازات جديدة . بداية من تحتمس الثالث إلي تحتمس الرابع

تحتمس الثالث

فى حوالى العام ١٤٨٠ ق . م وفى إثر وفاة "حتشبسوت" ارتقى "تحتمس" الثالث العرش بمفرده فى نهاية الأمر ، وكانت الأوضاع السائدة وقتئذ بالشمال خطيرة ومتوترة للغاية ، ومن خلال حوالى سبع عشرة حملة عسكرية متتالية ، استطاع الفرعون أن يقمع جموح مملكة ميتان ، ثم .. عبر الفرات ، وأسس دعائم الإمبراطورية المصرية فى آسيا ، الذى كان قد غزاها من قبل جده "تحتمس" الأول . ووضع البنية

الأساسية اللازمة لإدارة البلاد الآسيوية والأفريقية على حد سواء ، التى وقعت تحت هيمنته ، وأقام أسس أيديولوجية إمبراطورية جديدة . إنه بلا ريب واحد من أعظم الملوك فى نطاق تاريخ مصر كله : قائد مغوار لا يشق له غبار .

وأصبح الفن وقتئذ هو الشاهد التصويرى الأعظم على تلك الحملات الحربية سواء النحت أو الرسوم البارزة . فبداية من حكم "تحتمس" الثالث ، كان الفرعون يمثل غالبا من خلال تماثيله وهو يطأ بقدميه "الأقواس التسعة" التى تجسد الشعوب الأجنبية مبينا بهذه الحركة عن انتصاره على تطلعات وأطماع البلاد الخارجية ؛ وبوطئة نعل واحدة ضخمة استطاع "تحتمس" الثالث أن يثبت دعائم انتصاره : فها هو تمثال عملاق له (الشكل ٥٢) لا يقل ارتفاعه عن مترين ، ومن الحجر الجيرى (محفوظ حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) يبينه واقفا وقد مد ذراعيه على جانبيه ، ويرتدى الشنديت التقليدى العريق ، ويتوج رأسه بالتاج الأبيض الذى تميز به الغزاة القادمون من الجنوب ، وتتصدر جبهته "الحية الحامية" ، ولا شك أن هناك إيماء بالعظمة المنتصرة ينبعث من هذا الشكل ، بل بالأحرى جلال واعتزاز شبيه بذلك الذى كان يتصف به الملوك – الآلهة فى الماضى السحيق ؛ ولكنه عموما ، يقل عنهم تعاليا وغطرسة . ويتسم شكل جسده بالانسيابية والليونة ، ولكنه بالرغم من ذلك يفصح عن تفوق عضلى أكيد . أما عن معالجة الوجه : فهى تشد أنظار وإعجاب الناظرين : إنه مثلث إلى حد ما ، أى شبيه بوجه أجداده ، وتقاسيمه تتألق بالصبا والحيوية ، ومن الواضح أن أنفه الضخم المعقوف كمنقار النسور هو المسيطر الرئيسى على الوجه بأكمله ، أما عن فمه ، ذى الشفتين الجملتين التحديد ، فقد داعبته شبه ابتسامه . وفوق قاعدة هذا التمثال ، أى تحت قدمى هذا الفاتح العظيم ، نقشت تسعة أقواس ، رمزا للشعوب التى دحرها وهزمها .

ومن خلال تمثال صغير ، لا يقل ارتفاعه عن ٠,٣٥ متر من حجر البروفير (حاليا بمحتف القاهرة) ، نرى الملك جالسا فوق عرشه مرتديا "الشنديت" ، وقد تلاقت ذراعاه فوق صدره ، ويمسك بصولجانه ومروحته . ولكن مما يؤسف له أن الرأس قد دمرت ، والسمة المستحدثة هنا نتبينها من خلال النقوش البارزة فوق قاعدة التمثال :

فعلى جانبيها صورت رأس وجذع ، وأذرع الأسرى المقيدة خلف ظهورهم ، وهم ممثلون فوق شكل بيضاوى مسنن (يعبر عن القلاع والحصون منذ عصر ما قبل التاريخ) ، وبداخله نقشت أسماء كل من الشعوب المنهزمة .

ففى ذلك الوقت كان الاهتمام يركز خاصة على الانتصارات العسكرية ، أو بالأحرى تلك الانتصارات التى تحققت بفضل الإله "آمون" ، وها هو من خلال تمثال من الجرانيت ارتفاعه ١,٢٥ متر (بالمتحف المصرى بالقاهرة) قد مثل مشاركا "تحتمس" الثالث فوق العرش ، إنهما يتعانقان ، عناقا إلهيا بحتا ، وقد أحاط أحدهما الآخر بذراعه ، وكلاهما يرتدى مئزرا ذا كسرات ، ولكن تاجيهما يختلفان عن بعضهما بعضا:

بالنسبة لآمون ، فقد إعتلت رأسه ريشتا صقر عاليتان مثبتتان بتاجه ، أما الملك فقد تكون تاجه من ريشتين تحتهما من أسفل قرنا كبش متعرجان ، يحيطان بدائرة تجسد قرص الشمس ، أى التاج "آتف" . ويبدو الملك أقل حجما إلى حد ما من الإله ، ولكن هذا العمل الفنى برمته لا يبين عن كفاءة ومقدرة كبيرة .

وعن الأوضاع التليدة التقليدية للتماثيل ، فقد بقيت على ما هى عليه : الملك أثناء تقديمه لأوانى القرابين ، أو الفرعون فى هيئة إله النيل ، الممون الرئيسى للخيرات (لا يختلف كثيراً عن تمثالى تانيس – "لأمنمحات" الثالث) ، أو الملك الممثل فى هيئة أبى الهول . ولقد تم العثور على أعداد هائلة من تماثيل "تحتمس" الثالث ، ومصدرها جميعا الكرنك وأطلال المعبد الذى كان قد أقامه هذا الملك بالدير البحرى .

ونلاحظ الظاهرة الحديثة نفسها السائدة لمناظر المعارك العسكرية ، وقد زخرفت بنقوش بارزة فوق النصب والمنشآت الدينية ؛ وأول هذه النقوش بهذا النمط ترى فوق الواجهة الجنوبية للصرح السابع بالكرنك ، أما عن موضوعها (الملك يوجه ضرباته بواسطة مقمعته البيضاء إلى مجموعة من الأسرى الآسيويين المتكدسين تحت قدميه) فقد عولج هنا وفقا لمقياس هائل فخيم يغطى واجهة الصرح بأكمله (شكل ٦) . وبالجانب الآخر الشمالى فقد مثلت من خلال أشكال متناسقة معا انتصارات الفرعون على شعوب الجنوب ، والمشاهد برمتها تعبر عن السيطرة التى تحققت حديثًا على بلدان العالم بكافة الأنحاء .

وارتباطا مع الغزوات السحيقة القدم ، تشاهد سلسلة من النقوش البارزة بأحد النصب المعروفة باسم "أخ منو" ، أى (المبنى المتألق) ؛ وهو المعبد الخاص بإنعاش الملك وتجديد حيويته ، وقد شيد شرق المعبد المكرس لـ "آمون رع" بالكرنك وفقا لمحور شمالى / جنوبى ، وبداخله ، يفترض أن الملك يتصل اتصالا مباشرا مع أبيه "آمون رع" الذى ينقل إليه جوهره الإلهى خلال بعض الطقوس الغامضة المبهمة ، التى تقام إبان العيد "سد" وهو عيد يوبيلى خاص بالفرعون ، ويتحتم أن يضفى عليه بصفة دورية شبابا وعنفوانا متجددين دائما وأبدا . وفوق الجزء الغربى من الجدار الشمالى نقشت صور لكافة أنواع النباتات الأجنبية والزهور الجميلة التى تنبت فى "أرض الإله" (يطلق هذا الاسم أحيانا على المناطق القائمة شرق مصر) ، والتى جلبها جلالته عندما توجه نحو الرتنو الأعلى (سوريا وفلسطين) من أجل دحر بلاد الشمال وفقا لما أمره به أبوه آمون" ، وقد صورت أيضا بعض الحيوانات . وربما تعتبر هذه المشاهد كنوع من الحفظ المتحجر للنباتات والحيوانات التى تتميز بها المناطق الواقعة شرق وشمال شرق مصر : الجزيرة العربية وسوريا ؛ ونحن نسمى عادة هذه المشاهد "حديقة النباتات" بالكرنك . إنها بصفة خاصة تثير اهتمام المتخصصين فى علم النبات . وحقيقة أن هذه الصور تتواءم مع الاتجاه الواضح ناحية الإغرابية ، الذى كان قد تراءى منذ عدة قرون ، لغرض العثور على أشكال غير عادية وأجنبية المصدر ، ولكن ربما أن وجودها داخل هذه المقصورة السرية الغامضة يتضمن قيمة رمزية معينة . فلا شك أن النباتات تعتبر رمزًا فعليًا للتجدد الحيوى الدورى ، ولذلك فمن أجل تجديد شباب الفرعون وحيويته تقدم النباتات الواردة من خارج حدود مصر مساهمتها هى الأخرى : إن وجودها يساعد على هذا التجدد الملكى ويدعمه ، ولا ريب أن ذلك يتفق مع الأيديولوجية الإمبريالية الجديدة التى صاغها "تحتمس" الثالث : أصبحت مصر ، منذ ذلك الوقت والبلاد التى تم غزوها بمثابة إمبراطورية واحدة مترامية الأطراف .

وإبان حكم "تحتمس" الثالث استطاع فن الرسم أن ينطلق انطلاقة كبرى ، معبرا عن دقة الأشكال والخطوط واستحداث الألوان .

وتقدم الرسوم "الرسمية" بمقبرة هذا الفرعون الدليل على ذلك : إنها تحمل الرقم (٣٤) ، وقد حفرت "بوادى الملوك" فى أعماق إحدى التعرجات بالجرف الصخرى.

وبداخلها ،وبعد ممر مستطيل الشكل منحدر بشكل ما ، تطالعنا قاعة فسيحة الأرجاء رسمت على جدرانها بعض الأشكال الإلهية ، وبأحد أركانها تؤدى إحدى الفتحات المتسعة إلى سلم يقودنا إلى حجرة بالغة الاتساع (١٥ × ٩ أمتار) يدعم سقفها عمودان مربعان . إن الرسوم هنا تتسم بأسلوب مستحدث ، قد يجنح أحيانا إلى التنقيطية ، وهى تغطى سطح الأعمدة وكافة جدران هذه القاعة ؛ ويتمثل ذلك بكل وضوح فى مشهد إرضاع الملك من ثدى ربة شجرة الجميز ؛ إيزيس (شكل ٥٣) : فى مشهد الأفرع الكثيفة بإحدى الأشجار : رسمت أوراقها فى هيئة نقاط ضئيلة ، وبالناحية اليمنى تنبثق ذراع ما ، تسند ثدى الأم : وأمامه رسم يمثل "تحتمس" وهو يتشبث بهذه الذراع ويلتهم بفمه الثدى الممتلئ باللبن المغذى . إن المشهد يعتبر فريدا من نوعه وغير مسبوق بفضل تعبيره التخطيطى .

فى أوائل عهد "رمسيس" الثالث ، كان فن الرسم الخاص مازال ، بناحية ما ، من خلال أسلوبه خاضعًا للعهود السالفة ؛ ولكن الألوان الجديدة انفردت بخاصية متميزة انفعالية وعاطفية أحيانًا ، وكدليل على ذلك : المشاهد القائمة بمقبرة "أمنمحات" (رقم ٨٢) ، "كاتب مخزن غلال آمون" ، "ومساعد الوزير" ، إنها من أندر المقابر بجبانة الشيخ عبد القرنه التى تتضمن قبواً سفليا مزخرفا ، ففى الحجرة الثانية المجاورة للبئر القائم عموديا بالقبو ، بيَّن الفنان القديم على سبيل المثال : أمير كريت القادم من الشمال يخر ساجدا أمام الفرعون ، وكذلك أمير الحيثيين يرفع يديه عاليا فى حركة تعبد وابتهال ، أما أمير تونيب (أحد مدن فينيقيا فهو يقدم له ابنه) ، (كانت مصر تحتضن فى رحابها أبناء أمراء مختلف بلاد "الإمبراطورية" ، حيث يتلقون تعليما مصريا بحتا فى بلاط القصر المصرى ، وبالتالى ينقلون إلى شعوبهم الثقافة والتقنيات المصرية عندما يتولون الحكم ببلادهم بعد ذلك) ؛ أما أمير "قادش" (قلعة حصينة منيعة على ضفاف نهر العاصى) فهو يعبر عن ولائه وتبجيله للفرعون : « إنهم يهتفون ويهللون لسيد القطرين العظيم ، إنهم يخرون ساجدين أمام الإله المكتمل ، وهم يمجدون ويعظمون انتصارات جلالته يحملون ظهورهم كافة منتجات "بلد الإله " : الفضة ، والذهب ، واللازورد ، والفيروز ، وأحجار كريمة من كافة الأنواع والأشكال فى مقابل أن

أن يحصلوا على أنفاس الحياة » ومن الجنوب ، وفد دافعى الضرائب النوبيين والسودانيين ليقدموا : الذهب المستخرج من صحراء "قفط" ، وأيضا الذهب الخاص بدولة كوش (السودان) كضريبة سنوية .

وتبين المقبرة رقم (١٠٠) الخاصة بـ ر"خمى رع " ("العليم مثل رع ") أن هذا الشخص قد شغل وظيفته هذه فى أوائل حكم "أمنحتب "الثانى أيضا . وفوق أحد جدران ممر مقبرته ، ومن خلال صفوف طويلة فوق أربعة أقسام، تتوالى صور دافعى الضرائب الذين حضروا ليقدموا لهذا الوزير ثروات بلادهم على التوالى ، ولقد حولت الأزياء المتنوعة المتباينة المبرقشة ، والأنماط البشرية العريقة الواضحة التميز ، والثراء اللونى ، هذا الرسم إلى مشهد فولكلورى فعلىّ ومتألق بالحيوية . ونشاهد هنا أيضا الأهالى الوافدين من "بونت" يرتدون المئزر البسيط ، وحملوا معهم : الأبنوس ، والعاج ، وريش النعام ، وفهوداً ، وقردة ، وجلود الحيوانات ، ويليهم الكريتيين ؛ إنهم يتقدمون آملين فى أن يحظوا بصداقة ملك مصر القوى البأس ، وهم يتميزون بشعورهم المجعدة فوق قمة رؤوسهم تتدلى منها ضفائر متسطيلة فوق صدورهم وعلى ظهورهم . وقد ارتدى كل منهم مئزرا مزركشا بألوان صارخة ، وخفين بقدميه ، وسيوراً جلدية متقاطعة لحماية سيقانهم : وكون كل ذلك وصفا لهذه الشعوب الأجنبية . وكانوا يحملون بعض هدايا قيِّمة ، فعلى الجدار الأيمن ترى غزالة رقيقة دقيقة ذات لون وردى ناعم على أهبة تقديمها كأضحية ، إن لونها يكاد يتميز بصعوبة عن لون الخلفية المصنوعة من الجص الرمادى المائل للزرقة ، وبدت سيقانها بالغة النحافة وبذا فقد استلزم الأمر لكى تكون أكثر وضوحا أن يكون خلفا باللون الأبيض ، أما قرناها ، فقد لونا بالأزرق الفاتح ، ولا ريب أن مجموع هذه الألوان الرقيقة يعبر عن انفعال الفنان ؛ أو بالأحرى شفقته على الغزالة الصغيرة وما ينتظرها من مصير مأسوى ، الشىء الوحيد الذى "يتمايز" فى هذه الصورة هى عين هذا الحيوان السوداء اللامعة التى تشد الانتباه ، وكأنها النقطة المركزية بهذا المشهد ، وبالنسبة للخادم والخادمة المحيطان بهذا الحيوان فهما أكثر تقليدية ، وبالناحية اليسرى نشاهد مجموعة مشابهة ، ولكن بألوان أكثر جرأة وجسارة : فها هنا ، ثور مكتنز سمين يقوده البعض وقد لون بالأزرق والوردى

ولقد أراد الفنان هنا تكوين "مناظر" متكاملة فى مضمونها (وفى أسلوبها وتلوينها) فى آن واحد: إنها طريقة ما ، يعبر بها الرسام عن أحاسيسة ومشاعره أمام نموذجه .

فى بعض الأحيان تفصح الرسوم بمقابر "جبانة الشيخ عبد القرنة " عن عظمة تاريخ مصر ومجدها وثرائها فى تلك الآونة ، ونخص بالإشارة اثنين منها ، ضمن الأكثر أهمية.

كان "من خبر رع سنب " (فلينعم " من خبر رع" { وهو الاسم الأول لتحتمس الثالث} بالازدهار والرخاء !) كبير كهنة أمون بالكرنك ، وأحد المقربين من الفرعون ، ولقد مثله الرسامون فى مقبرته (رقم ٨٦) من خلال ممارسته لمختلف وظائفه ، ولم يكتفوا بمجرد تصويره ، بصفة عامة أثناء إشرافه على أعمال ممتلكاته ، فها هو يقود إلى الملك خمسة صفوف لا نهائية من دافعى الجزية والضرائب الوافدين من مختلف مناطق الإمبراطورية : الشعوب التى تم غزوها أو تلك التى تسعى إلى تعاون وصداقة الفرعون العظيم إنهم يقدمون : الأوانى ، والكؤوس ، ومصنوعات ذهبية ، أما زنوج بلاد كوش ، ذوو الوجوه المستديرة الشكل ، والشفاه المكتنزة ، والشعور المجعدة ، فكانوا يرتدون مئزرا قصيراً من جلود الفهود ، لقد قدموا من أجل تقديم الأبنوس (ألواح مستطيلة يحملونها فوق أكتافهم) ، والعاج (أحيانا أنياب فيلة كاملة) ، وبيض النعام ، وحلقات من الذهب الخالص ، وحيوانات على قيد الحياة : مثل النمور ، والقردة ، والزراف . وعن شعوب "الرتنو" – أى السوريين والفلسطينيين – فقد صوروا بشكل واقعى واضح : بأنف مستطيل معقوف ، ولحية حمراء مدببة ، وشعور سوداء ، ربطت بواسطة عصابة من القماش الأبيض على طريقة البدو الحيثيين ، وأثوابهم : مئزر ملون ينتهى بذيل مدبب الشكل يتوقف فيما بين الساقين وزخرفت حافته بشرائط ذهبية . وقد يرتدون أيضاً ثوبا قصيرا بسيطا ذا أكمام ملتصقة بأذرعهم . وبدت القرابين كثيرة ومتنوعة : أسلحة وحيوانات : حصانان (لا شك أنهما جلبا من منطقة مراعى نهر العاصى) ودب ، وفيل ، وهناك أيضا عربة ، ومصنوعات ذهبية وبعض الجرار .. وتأتى فى النهاية مجموعة أخرى تتكون خاصة من نساء زنجيات يمسكن أطفالهن بأيديهن ، أو يحملونهن فوق أكتافهن أو بداخل ما يعرف بالسلال الظهرية .

وتتميز هذه الرسوم المكتملة الرائعة ببساطة التكوين ، ودقة الخطوط والألوان ، وتعمل بعض التفاصيل الطريفة على إضفاء شيء من الحيوية والإنعاش على هذه المواكب اللانهائية ؛ لإزالة أى شعور بالملل أو الرتابة : فها هو قرد صغير جاثم فوق قطعة من خشب الأبنوس يمسكها أحد السودانيين ، ويضع يده فوق رأس هذا الأخير ، فى حركة تحاكى الحماية الشعائرية . وهذا آخر أخضر اللون ، يتسلق عنق (ربما يتخيله إحدى الأشجار) زرافة وردية اللون . كما تضفى الألوان هنا شيئًا من الدعابة والفكاهة على هذه اللوحة .

وبالإضافة إلى مهام "رخميرع" الأخرى ، فقد شغل أيضا وظيفة رئيس الأعمال بمعبد "آمون" ، ففوق أحد جدران مقصورته صور الرسامون مختلف أنماط المهن مجاورة لبعضها بعضا : عمال الجلود ، والمشتغلون فى معالجة خشب الأبنوس ، والحفارون على الخشب ، وعمال الصياغة ، والبناءون .

وفى مقبرة رخميرع أيضًا ، نستطيع أن نرى بعض المشاهد الحميمة "الخاصة" ، ففوق الجدار المواجه لمناظر مختلف الحرف اليدوية تتراءى نساء هذه الشخصية الهامة فمن خلال عدة "صفوف"، ها هن بعض النساء جالسات متربعات فوق إحدى الحصر ، وهن إما فرادى ، أو ثنائيات ، إنهن يحظين برعاية وعناية الخادمات الصغيرات اللاتى يقدمن لهن كؤوس الشراب أو بعض الفاكهة ، أو حتى يصلحن من زينتهن فيصففن ، على سبيل المثال ، خصلات شعرهن المستعار وكذلك تتأمل هؤلاء الجميلات ، وجوههن البديعة بمراياهن . ها نحن إذن أمام مشهد ينم عن الاسترخاء الممتع ، إنه يسمح بالقطع ، بتأمل ليونة ونعومة الخطوط والحدود التى تبرز واضحة من خلال لونها الأبيض أو الوردى فوق خلفية من الأزرق الرمادى . وها هى إحدى التفاصيل (شكل ٥٤) التى تجذب الانتباه بوجه خاص : واحدة من الخادمات ترتدى ثوباً بسيطا طويلا من اللون الوردى يشف عما تحته ، وهى تلتفت يمينا نحو سيدتها لكى تسكب أمامها بعض الزيوت العطرية فى آنية مسطحة الشكل ، وبيدها أمسكت بزجاجة عطر ، ووفقا لتصوير غير مسبوق تتميز به مصر بمفردها ، للجسد البشرى ، صورت السيدة الجميلة من الخلف ، ولكن مما يثير العجب أن قدمها اليسرى قد تقدمت على اليمنى ، وبدا وجهها مغطى إلى حد ما بضفائر شعرها المنسدل فوق

كتفها الأيمن ويبدو هذا الوجه دقيقا وساحر الملامح بعينيها المنحرفتى الطرف اللوزيتى الشكل ، وأنفها الدقيق ، ولا شك أن رشاقة وامتشاق قوامها يسلب الألباب . وبجوارها وقفت خادمة صغيرة ، سوداء البشرة تحمل صينية مليئة بالقرابين ، وترتدى ثوبا بسيطا أصفر اللون (يتميز فعلا بلونه الفاتح عن لون بشرتها السوداء) . وعلى ما يبدو أن هذه الخادمة السوداء ، قد وضعها الرسام خصيصا بهذا المكان لإبراز جمال وفتنة سيدتها الساحرة ، وأيضا بغرض خلق مجموعة من الألوان المتنوعة المتباينة المريحة للنظر .

ها هو فن الرسم المصرى قد تجرد إذاً من التشبه بالقدامى ، واستطاعت الرسوم والألوان أن يحققا النعومة والانسيابية اللازمة ، والتنوع والمضمون الخاص بهما . ولا ريب أن الحملات العسكرية واستيراد المنتجات من مختلف البلاد المكونة "للإمبراطورية" قد خلقت فى نطاق مصر نوعا من الفضول والتطلع الفعلى لمعرفة "الغريب" أو بالأحرى "الأجنبى" . وفى الوقت نفسه استتبع الثراء الهائل تطورا ضخما فى ضروب الفخامة والأبهة ، وكان فن الرسم بمثابة الانعكاس لكل ذلك ؛ فاستطاع أن يؤكد من اتجاهاته وميوله عبر القرون اللاحقة من خلال اكتمال وإنجاز فعلى .

من أمنحتب الثانى إلى تحتمس الرابع

عند وفاة "تحتمس" الثالث حوالى العام ١٤٥٠ قبل الميلاد لم يتسبب تغير الحكم فى إثارة أية مشاكل بداخل المملكة ، لقد عرف الملك من خلال تجربته الشخصية كيف يأخذ حذره ويشرك ابنه "أمنحتب" معه فى الحكم قبل وفاته بحوالى عام .

واعتُبر حكم "أمنحتب" الثانى ، فى مصر أو فى كافة أنحاء "الإمبراطورية" على حد سواء بمثابة امتداد لحكم أبيه ، فمن خلال حملتين عسكريتين فى آسيا قادهما فى الفترة ما بين العام السابع والتاسع من حكمه ، استطاع أن يؤكد بصفة نهائية حدود وترابط الإمبراطورية . وكان ذلك بمثابة استهلال لحقبة جديدة يسودها السلام والازدهار بالنسبة لمصر : فعلى مدى قرنين كاملين استطاعت" أكبر دول الشرق" هذه أن تعيش بفضل خيراتها أزهى فترات ثرائها فى أجواء مفعمة بالفخامة والأبهة

والاحتفالات الكبرى . وعندما اعتلى العرش "تحتمس "الرابع" (ابن أمنمحتب الثانى) بعد أبيه ، حوالى العام ١٤٢٥ قبل الميلاد ، لم يعكر صفو السلام القائم . وهكذا حصل الفرعون الجديد على العرش باستتباعات المعارك التى خاضها جده ومن بعده أبوه بعد صراع مرير .

وبدا الفن وقتئذ فى تطور دائم ، وأثرى بإلهام جديد ومتنوع فى تلك الفترة التى لم تشب إنجازات المعماريين ، أو النحاتين ، أو الرسامين خلالها أية عوائق ، وبقى الكرنك القائم على ضفة طيبة اليسرى مركزا لأوجه النشاط الفنية هذه كما كانت من قبل : وهناك شيد نصبان عظيمان مازالا يثبتان حتى الآن عن هيمنة وسيطرة الفرعون على شعوب الجنوب والشمال . ولكن نجد نصب ومنشآت "أمنحتب" الثانى فى الكاب أيضًا ، وفى إلفنتين ، والنوبة ، وعمدا ، وبوهن : « هذا الملك كان يسره كثيرا تشييد النصب والمنشآت من أجل الآلهة . إنه يقيم مقاصيرها ويأمر بصنع تماثيلها » .

صور ومواضيع

الفرعون : خادم الآلهة : فها هو قد مثل راكعا على ركبتيه أمام مائدة القرابين (تمثال ارتفاعه ١,٢٠ متر ، من الجرانيت الأسود ، حاليا بمتحف القاهرة) ، إن وجه الملك بقسماته الرقيقة ونظراته الشاخصة بعيدا ، هو صورة نموذجية للفرعون التقليدى فى تلك الآونة الإمبريالية ، وليست صورة شخصية بحتة ، فمظهره تقليدى واضح ، وكذلك الأمر بالنسبة لملابسه ، ولكن عن حركته فهى جديدة وغير مسبوقة من قبل . وقد رجع الفنانون إليها كثيرا فى وقت لاحق .

يتصف الملك بالورع الفائق تجاه الآلهة ، ويحظى بحمايتها ورعايتها "الوثيقة للغاية" وتدل بعض الأشكال على ذلك ؛ فهناك تمثال مجموعة رائع من حجر الصوان ، لا يقل ارتفاعه عن ٢,٢٥ متر، موقد اكتشف بالدير البحرى عام ١٩٠٦ م (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، ويعتبر كعمل فنى بديع الاكتمال ، فنرى البقرة المقدسة المجسدة لـ "حتحور" وهى تنبثق من مياه مستنقعات النيل ، وتحت خطمها القوى ينتصب واقفا

تمثال صغير ممثلا "أمنحتب" الثانى . وهكذا تعبر هذه المجموعة تشكيليا عن الرعاية التى تكفلها البقرة الإلهية للفرعون ؛ وتتراءى فروع أغصان البردى العالية المنبثقة من مياه المستنقعات وهى تنحنى فى تناسق وتناغم على جانبى رأس "حتحور" فتحيط بالقرص الشمسى القائم فوق جبهة هذه البقرة المقدسة ، لتحدد قمة هذا العمل الفنى ، وفوق الكتلة الحجرية القائمة بين قوائم "حتحور" نرى نقشًا بارزًا يمثل الابن الملكى "أمنحتب" الثانى وهو يرضع من ضرع البقرة ويشرب اللبن الإلهى الذى سيضفى عليه الأبدية والخلود . ها نحن إذًا أمام عمل فنى يجمع بكل مهارة ومقدرة ما بين الفكر القديم والجديد على حد سواء .

وانطلاقا من الإلهام ذاته نتأمل هذا التمثال المجموعة المصنوع من الجرانيت الأسود والقائم حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة : ويمثل "أمنحتب" الثانى تحت حماية الآلهة الثعبان "واجيت" (راعية الملكية وواقيتها بالشمال) أو بالأحرى "مرت سرج" (إلهة جبانة طيبة) : فها هى الكوبرا قد انتصبت قامتها وانتفخ عنقها فى حركة تمدد متعرج، وتحت فم هذا الحيوان الإلهى ، وقف تمثال صغير لـ"أمنحتب" الثانى ، وقد توج بالتاج الأبيض وارتدى مئزرا ذا مقدمة عريضة مثلثة الشكل ، وله كسرات ومبطن ، وفوق رأس الثعبان تألق قرص الشمس ، وقد أحاطه قرنان عاليان على هيئة قيثارية إيماءً إلى بقرة السماء ، فإن "حتحور" هى "قصر حورس الشمسى". وتمتد أفرع بردى المستنقعات امتداداً رأسيا فائقا "لتصعد" نحو طرفى القرنين . ها نحن نلاحظ إدماجًا ماهراً وحاذقًا ما بين الخطوط الرأسية والمنحنية يتراءى متناغما ومتناسقا للنظر ، بل ويضفى على هذا العمل الفنى روعة وجلاء باهرا . ولا ريب أن هناك صلة قرابة ما بين هذين التمثالين – المجموعة المذكورين (المذكور هنا وسابقه) .

ويطالعنا أيضا تمثال مجموعة صغير آخر لا يختلف فى أسلوب تعبيره عما سبقه، ولكن لا يتسم بدقة الصنع ومهارته : لقد نحت من الحجر الجيرى ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٢٣ سم (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، وهو يمثل كبش "آمون"، متربعا وقد انثنت قائمتاه الأماميتان أسفله ، ويظلل برأسه الضخم على تمثال صغير لـ "أمنحتب" الثانى. عموما لقد دمر هذا العمل الفنى بدرجة بالغة ، وأسلوبه غير دقيق ، أما عن فكرته فقد استعارها "أمنحتب" الثالث فى عمل تمثال فائق الضخامة والروعة .

وتتجلى إحدى سمات "أمنحتب" الثانى الأساسية من خلال بعض تماثيله : إنه ملك - عملاق يمكن أن تطبق عليه أسطورة "الذى لا يقهر أبدا" . وبالتالى يقوم بأعمال وغزوات تفوق قدرة البشر . ومن قبله كان "تحتمس" الثالث قد مثل فوق بعض جدران معبد أرمنت (الجدار الشمالى بالجناح الأيسر للصرح) إحدى رحلات الصيد التى كان يقوم بها : فركز بصفة خاصة على تصوير حيوان وحيد القرن الذى اقتنصه فى صحراء النوبة . ولا شك أن مثل هذا الحيوان قد يبدو غريبا على أى إنسان مصرى ، ولذلك فقد راعى النحات تحديد مقاييسه بمقياس الذراع والكف والبوصة بكل دقة .

ومن خلال أحد النقوش البارزة بمعبد الكرنك (الصرح الثالث) ، يرى "أمنحتب" الثانى وهو يبين عن قدراته وكفاءته كنبّال ورامى سهام : لقد مثل الملك للمرة الأولى وهو راكب عربته المنطلقة بأقصى سرعتها ويجرها مندفعا كالسهم إلى الأمام ، وها هو الملك يشد قوسه بقوة حتى يصل سهمه إلى هدف نحاسى مثبت على مسافة ما ، وربما قد يعمل هذا النص المنقوش فوق إحدى اللوحات التى اكتشفت بجوار تمثال أبى الهول بالجيزة ، على تفسير تلك الصورة : «لقد تجلى جلالته فوق عربته التى يجرها فرسا سباق ، إنه ليتشابه بـ "مونتو" فى قوته وجسارته ، لقد أمسك بقوسه ، وأخذ أربعة سهام مرة واحدة ورشقها نحو الهدف ، وكأنه : "مونتو" فى قمة تألقه ، لقد اخترقت سهامه الهدف المحدد وخرجت من ورائه ثم أصابت أيضا العلامة التالية ، حقيقة يعتبر ذلك أمر لم يسبق له مثيل أبدا من قبل» لقد انبثق هذا المظهر الجديد للفرعون "الإمبريالى " من خلال الغزوات والفتوحات البعيدة المدى .

لا ريب مطلقا أن تلك الأشكال والصور المذكورة آنفا هى بمثابة تمهيد لمضمون الملك البطل الشجاع إبان عصر الرعامسة .

وحتى من خلال تمثيل تلك الأشكال المجدة المفخمة، نجد أن روح الفكاهة تطل برأسها فى بعض الأحيان ؛ ففوق لوحة صغيرة من اليشب الأخضر (ربما كانت بمثابة حاوية لفص أحد الخواتم ، حاليا بمتحف الوفر) نشاهد نقشًا دقيقًا يمثل "أمنحتب" الثانى وهو يرفع عصاه بيده اليسرى (مجرد محاكاة للحركة الطقسية المعبرة عن قتل الأعداء بواسطة المقمعة البيضاء) فى وجه أحد الأسود وقد رفعه من ذيله بيده اليمنى دون أى مجهود يذكر ، ويرى أيضا خرطوش الملك فوق رأس هذا الحيوان ، فى حين أن

تمُّوج طرف ذيله المرتفع فى استدارة متناسقة (محاكاة لشكل الخرطوش) يحيط بعبارة واحدة هى :"الشجاع" . إن الفن المصرى ليس فنا متسمرا أو جامدا ولا منقولا أبدا ؛ فإن المشاعر الإنسانية ، وروح الفكاهة تثبت وجودها به فى أغلب الأحيان بطلاقة .

بداية من حكم "تحتمس" الرابع ، لوحظ بكل وضوح ، بسبب العلاقات المتعددة وقتئذ بالثقافات الآسيوية والإيجية استعمال بعض المواد مثل البرونز، والتطور الزخرفى فى مجال النماذج مثل الشكل اللولبى ، والسعيفة ، والزهرى . وبذلك نجد أن أحد تماثيل "تحتمس" الرابع (حاليا بالمتحف البريطانى بلندن) يجسد هذا الفرعون راكعا على ركبتيه وهو يؤدى شعيرة تقديم إناءين : صنعا من البرونز المرصع بالذهب ، ويعتبر ذلك كعلامة مميزة فى إطار تاريخ فن صب تماثيل البرونز .

نسبيا، نحن لا نملك العدد الكافى من تماثيل "تحتمس" الرابع ، وعموما إن أكثرها شهرة وبروزا هو تمثال المجموعة الممثلة للملك جالسا على العرش بمصاحبة أمه (من الجرانيت، ارتفاعه : ١,١٠ متر اكتشف فى الكرنك ، حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) . وهنا يرتدى الملك "الشنديت" التقليدى ، وقد غطى رأسه بشعر مستعار قصير مجعد ، متخليًا بذلك عن النمط الدارج وقتئذ ، وتبين "الحية الحامية" فوق جبهته عن جوهره الإلهى . أما الملكة – الأم فهى ترتدى ثوبا بسيطا يصل حتى قدميها ، ملتصقا بجسدها ، وأحاط بوجهها ذى الملامح الرقيقة والأنف المائل قليلا إلى الضخامة شعر مستعار كثيف ينقسم إلى ثلاث ضفائر ، وقد غطى رأسها شكل أنثى النسر (تاج الملكات) ووضع الملك يده اليمنى فوق فخذه الأيمن ، ممسكا بعلامة الحياة "عنخ" وبذراعه اليسرى احتضن أمه ، وفوق ثدى الملكة نقشت بعض النقوش الزهرية النمط ، ويلاحظ بكل وضوح أن المعالجة الفنية للجسدين الممثلين وللوجهين تبين عن دراية ومهارة تقنية أكيدة ، وبالرغم من ذلك ، فإن هذا العمل الفنى برمته يوحى بشىء من "البرجوازية" إذا سمح التعبير بذلك ("الطبقة الوسطى") ؛ بل ويفتقر بشكل ما إلى العظمة والجلال ، وتجدر الإشارة فى مجالنا هذا إلى أن "تحتمس" الرابع كان يجنح إلى السلام والسكينة .

لقد تطور فن النحت وقتئذ تطورا هائلاً ، وقد استطعنا الإحاطة بالكثير من التماثيل الكبيرة والصغيرة على حد سواء : إنها تكون بشكل ما معرضا لا نهائيًا من

الأشكال الشخصية الممثلة لكبار موظفى المملكة وقادتها فى تلك الآونة ، فى أوضاع دارجة ومعروفة من قبل . وهناك فئة من التماثيل الصغيرة لاقت رواجا وإقبالا كبيراً وقتئذ ، هى : الأشكال الممثلة للنساء المنحوتة من الخشب (السنط ، والجميز) ، ولا ريب أن أكثرها جمالا وسحرا وهو تمثال "السيدة توى Toui" ، ويرجع إلى أواخر عهد "تحتمس" الرابع أو ربما ما قبله بقليل ، إن ارتفاعه لا يزيد عن ٣٥ سم ، وهو محفوظ حاليا بمتحف اللوفر ، وعلى ما يعتقد أن "توى" كانت والدة الملكة "تى" زوجة "أمنحتب" الثالث (خليفة "تحتمس" الرابع) . وقد صورت هذه الجميلة وهى واقفة ، وترتدى ثوبا بسيطا ملتصقا بجسدها يصل حتى قدميها ، زين بشريط رأسى من الأمام ؛ ويشكل رداءها شيئا من الكسرات فوق ثديها وكتفها وذراعها اليسرى ، وتحت ثديها الأيمن العارى فيضفى الكثير من الأناقة والرقى على هذا العمل الفنى ؛ لقد ظهر طراز هذه الثياب فى أواسط الأسرة الثامنة عشرة ، واستمر على طول المدى ، ولكن وجهها الدقيق الملامح يبدو وكأنه قد "ضغط" تحت ثقل شعرها المستعار الكثيف المجدول الذى يصل حتى أعلى ذراعيها . ويزين صدرها عقد عريض من اللؤلؤ المحاط بالذهب ولا شك أن هذا التشكيل يتسم بنعومة وانسيابية فائقة : إن انحناءة الردفين ، واستدارة الفخذين ، وفراغ المرفق ، وامتشاق خطى "الساقين": تبين جميعا عن واقعية وجمال لا جدال فيهما مطلقا .

وربما أن السيدة "ناى" تثير ، من ناحيتها ، المزيد من العجب والإعجاب (تمثال صغير ، ارتفاعه لا يزيد عن ٢٠ سم ، معروض حاليا بمتحف اللوفر) إنها عارية تماما بخلاف ساتر شفاف للعورة ، وهى صلعاء حليقة الرأس تماما باستثناء أهداب مجدولة تتدلى فوق جبهتها ، ووجهها ذو القسمات الفردية المتميزة يبدو فى ميعة الصبا ، وثدياها ضئيلان بديعان ، وكل ذلك ينم عن أنها مازالت صبية يافعة ، ولا يتضمن التمثال أية كتابات لتحديد "شخصيتها" ويتضح أن أسلوب تمثيل المرأة - الطفلة قد عرف فى ذلك الوقت ، ولاقى بعد ذلك رواجا هائلا .

التحرر الحديث لفن الرسم

فى هذا المجال بقيت المواضيع والأفكار تقليدية كما كانت من قبل ، ولكن ظهر نوع من التعبير وأخذ يثبت وجوده ، وعمل على إدماج شخصية الرسام وحساسيته ومشاعره ، وتجاربه الخاصة فى نطاق عمله الفنى ؛ فاصطبغت الأعمال فى تلك الآونة بالمزيد من الإنسانية المألوفة ، وهكذا أصبح من الممكن تمييز فنان عن فنان آخر ، وبدا واضحا الميل إلى إبراز السحر والجمال ، وبذا أصبحت الأعمال الفنية تعكس أبهة وفخامة تلك الفترات التى تميزت بالاستقرار السياسى ورفاهية الحياة فى مدينة طيبة التى أصبحت وقتئذ واسعة الثراء وجامعة لأجناس مختلفة . واستعان الرسامون بألوان جديدة ، وبالكثير من التدرجات ، وفى بعض الأحيان كانت تضفى قيمة مستحدثة على الألوان ، وطرق الفنانون كافة المصادر التقنية بفن الرسم : ها هى إذن الفترة الذهبية لرسامى الماضى العريق . ولقد وقع اختيارنا على بعض "اللوحات" الفنية بالكثير من مقابر جبانة طيبة ، وهى تعتبر ضمن الأكثر جمالا والأفضل استحداثا وطرافة .

بمنطقة "شيخ عبد القرنة" توجد المقبرة (رقم ٩٦) الخاصة بـ "سن نفر" حاكم مدينة طيبة وقتئذ والمشرف على حريم "أمنحتب" الثانى ؛ وربما يلاحظ أن أسلوبها قد يعتبر أقل من العادى ، ومع ذلك فهى تتضمن قبوا يسهل ولوجه ؛ يقع فى نهاية ممر نحت فى الصخر يؤدى إلى غرفة أمامية زينت جدرانها بلمسات ضخمة تجذب الانتباه. ولقد استقى الرسام هنا إلهامه مباشرة من الأجواء الريفية الطبيعية المألوفة ، فصور كرمة عنب تنبثق من الأرض وحتى سقف المقبرة بحيث تتوزع أوراقها وكأنها مهد صغير أو مرقد طفل . وفوق الجدران الحجرية المغطاة بطبقة من الجص الرمادى اللون برزت وتألقت عناقيد العنب : أجزاء زرقاء اللون ذات نقط سوداء ، ترتبط ببعضها بعضا بواسطة أفرع انسيابية المظهر حمراء اللون اكتسبت أوراقها خيوطا لتساعدها على التثبت ؛ ولقد صورت الأوراق فى هيئة دوائر ذات لون أخضر تتباين درجة قوته

تبعا لتلوينها بلمسة واحدة من الفرشاة أو اثنتين . وأما عن حزازات الأوراق فقد أبرزت من خلال خط أبيض ضخم يمثل "حزا" مع اللون الأخضر ، ونجد هنا أن البيئة الريفية قد صورت بشكل زخرفى من خلال مساحات شاسعة ، من أجل خلق إحساس جمالى ، فلم يبال الفنان هنا بنقل التفاصيل الواقعية على حقيقتها ؛ وتحت هذه المظلة النباتية صور "سن نفر" وأفراد أسرته فى مناظر تقديم القرابين .. وربما أن هذا التصوير الرمزى غير المألوف يرتبط بأسلوب أوزيريس "رب النبيذ " وباعث الحياة المتجددة .

هذا الاتجاه نفسه للتعبير عن سخاء الطبيعة وعطائها يتراءى أيضاً بداخل مقبرة "قن آمون" (رقم ٩٣) أخو "أمنحتب" الثانى فى الرضاعة ، وقاضى وأحد كبار المولين والمشرف على أملاك "برونفر" (ربما أحد قصور الترفيه ، على مسافة من طيبة ، حيث مقر حريم الملك) . ومما يثير الانتباه لهذه المقبرة ، أن الرسوم قد نُفِّذت فوق خلفية صفراء اللون ، وليس رمادية مائلة إلى الزرقة كما كان المعتاد وقتئذ: إنها نفس الخلفية الصفراء التى لاقت رواجا وانتشارا كبيرا إبان عهد الرعامسة .

المستنقع : إنها صورة لانطلاق بعض الأوزات فوق أحد أدغال البردى ، وقد رسمت ببراعة فنية باهرة ودقة فائقة فى توضيح التفاصيل . فها هى خمائل النبات وقد انبسطت على أوسع نطاق ، وتتدرج فيما بينها بمهارة بالغة ، ولونها الأخضر الثابت يميل إلى ألوان أكثر رقة ونعومة (وردى) عند اقترابه من الفرع ، والطيور المتنوعة الألوان ترفرف بجناحيها فى كل مكان : ورؤوسها قد تكون سوداء أو سمراء على التوالى ، وبطونها بيضاء اللون ، وأجسامها مبرقشة بنقط سوداء ، وذيولها ، وأجنحتها منبسطة عن آخرها ؛ أبرزت أشكال ريشها من خلال خطوط بيضاء وحمراء . إننا نرى هنا زركشة وزخرفة تمتزج فى نطاق كل من الحركات والألوان على حد سواء .

الصحراء : إنها أحد مشاهد صيد الصحارى ، ويلاحظ هنا شىء من التعارض مع الفكرة القديمة عن الصحراء ، التى تصور عادة على هيئة مكان محفوف بالمخاطر ، تجوبه الحيوانات الخرافية ، ولكن وصف الصحراء فى حالتنا هذه يبدو أكثر "استئناسا" ، فها هى قدمت فى شكل مساحة مترامية الأطراف وردية اللون ، تناثر فى أنحائها الحصى الأحمر والأزرق والأبيض ، وتتخللها بعض الأدغال العشبية . وتظهر فوق أرضها آثار أقدام الحيوانات ؛ ولكل من هذه الضوارى عرينه الخاص به ، صور فى هيئة مكان مسور ذى لون أصفر يتعارض بوضوح مع الصحراء الوردية

اللون ، ونرى هذه الصحراء وقد تألقت بالحيوية ، مما يدل على أنها زاخرة بمظاهر الحياة : فها هى على سبيل المثال أنثى حمار فى حالة وضع ، ولكن سرعان ما تحول وليدها إلى لقمة سائغة فى فم أحد الثعالب ، ونشاهد أيضًا عجلا صغيرا فى ساعة قيلولته ، وكذلك أرنبا بريا ، ونعامة . وقدم كل ذلك من خلال تعبير مطلق الحرية والتحرر.

البساتين : فى أجواء بستانه الرطب المنعش ، يحاول المدعو "قن آمون" الاسترخاء قليلا بعيدا عن مهامه ووظائفه العليا ؛ وهنا ، نجد أن الآلهة تتراءى فى نطاق الطبيعة ، فها هو جالس أمام مائدة محملة بثمار التين ، فترى على حين غرة من بين أغصان شجرة جميز هائلة الإلهة "موت" ، حاملة المياه (رمزا لانتعاش الشجرة) ، وهى توجه إليه قولها : « إننى أقدم لك خبزى ، وأوفر لك جعتى وأمنحك لبنى ، وأعطيك جميزى ، وأقدم لك وجبة ، وأهبك قرابينى ، وأوفر لك مأكولاتى ، وأعد لك نباتاتى اليانعة ، وأعطيك كل شىء طيب ونقى تعيش عليه وتتغذى به ، فخذ كل ذلك ، حتى ينتعش قلبك بفضله إلى أبد الدهر» .

تتميز بعض الأشكال بسمات الصبا والشباب والرقة ، ولا شك أنها تعبر بذلك عن التمهيد للأسلوب الذى اتبعه الرسامون إبان حكم "أمنحتب" الثالث بعد ذلك ، فها هى إحدى العازفات على الصلاصل : جسدها لين رقيق للغاية ، وهذان شابان يافعان يحملان بعض السهام لسيدهما البادى أمامهما وهو يشد قوسه مصوبا نحو بعض الأهداف ، إن سنهما اليافع الصغير يؤكده "بروفيلهما " غير المكتمل التشكيل تماما ، ووجنتاهما الكاملة الاستدارة ، وكتفاهما الضيقان ، وسيقانهما الرشيقة المشوقة ، وأقدامهما الصغيرة الدقيقة . وأما بالنسبة للألوان الغالبة على الأصفر الذى لونت به الخلفية ، فهى : العاجى المائل للاحمرار لبشرة الأجسام ، وقد قلل من حدته اللون الأبيض لمئزر كل من الشخصيات ، وبعض لمسات الأزرق المتناثرة هنا وهناك .

كدليل على الألفة والصلة ما بين "قن آمون" والملك ، نرى أحد المناظر المرسومة فوق مهد مكون من نبات البردى ، تتدلى من فوقه براعم اللوتس مع ثمار **Mandragore** (نبات عشبى من الفصيلة الباتنجانية) إنه يصور الفرعون "أمنحتب" فى طفولته

ولكن بمظهره الملكى ، وهو جالس فوق ركبتى مربيته (والدة "قن آمون" ، ولا شك أن ذلك يعتبر تشريفا وتكريما لعائلة "قن آمون") . ويقوم اثنان من حاملى المراوح ، أحدهما "قن آمون" نفسه ، بالتهوية للفرعون ، وفى نفس الحين ، تعزف فتاتان صغيرتان يافعتان على الصلاصل ، أو تقدمان بعض الكؤوس الذهبية ، إنهما تصدحان بالغناء من أجله فى حدائق برونفر : « فلتضمخه بالبخور العطرى ، ولتقدم الزيوت الفواحة ، ولتعمل على أن يكون هذا اليوم مفعما بالسعادة ، وتعد العقود الكبيرة فى حديقتك . ها هى زهرة لوتس لتتنسمها ، أيا أمنحتب ! .. نرجو أن تضفى علينا السعادة والمتعة الأبدية » . هكذا كانت اللازمة الدائمة أبدا خلال الأعياد بحدائق - الآلهة . ويدل ذلك قطعا أن مصر كان يسودها وقتئذ السلام والازدهار ، ويعبر هذا أيضاً عن اكتمال وتألق فن الرسم فى ذاك الحين .

وقد تلاحظ كذلك نفس معالم الرفاهية ، مع تنوع الأساليب وتباينها ، من خلال رسوم مقبرة المدعو "أو سرحات " (رقم ٥٦) ، وهو كاتب بالبلاط الملكى ، وسكرتير الفرعون "أمنحتب " الثانى . وفى بعض الأحيان قد تصور عدة مشاهد فوق جدارين مجابهين لبعضهما بعضا ، وربما أن ذلك يدعم ويقوّى من التعارض والتعاكس المرغوب الذى يرمى إلى هدف ما ، سواء من ناحية المواضيع أو الأساليب : ففى الحجرة الأولى بالمقبرة على الجدار الأيسر تصور أحد مشاهد عصر العنب؛ فنرى ستة أفراد يرتدى كل منهم مئزرا أبيضا ، وقد غاصت أقدامهم بداخل وعاء ضخم ملىء بالعنب ، ويقومون جميعا بدهس عناقيده . إنهم ، على ما يبدو قد ثملوا إلى حد ما بسبب الأبخرة المتصاعدة من هذا الوعاء ؛ ولذلك نراهم قد تشبثوا بالأغصان المتدلية من تلك الكرمة ، وحقيقة أنهم ستة رجال ولكن كل واحد منهم يختلف تماما عن الآخر : لقد ركز الرسام بكل وضوح وجلاء على التمييز ما بين "بروفيل" كل منهم ، كما يبدو أحدهم أقصر قامة من الآخرين ، وبعضهم تنم شفاههم المنفرجة إلى حد ما عن أنهم يترنمون ببعض الأغنيات ، "والتابلوه" بصفة عامة ينطق بالحركة والحيوية ، وربما قد يكون سوقيا بعض الشىء ولكنه مفعم بالمرح والبهجة . ولقد أنجز الرسام شكل الكرمة ذات الأغصان المتهدلة بواسطة الفرشاه ، من خلال رقشات ضخمة خضراء وحمراء اللون ، أى ألوان الحياة نفسها (لون المزروعات النابتة ، ولون الدماء والنبيذ الحافظة لهذه الحياة) .

وتعارُضًا مع هذا "المنظر" الملون المتألق بمباهج الحياة ، وفوق الجدار الأيمن المواجه صورت إحدى مشاهد العويل والنواح بعد الوفاة : فها هن النائحات الندابات ، مرتديات أثوابهن الطويلة البيضاء اللون ، حاسرات عن أكتافهن اليمنى ، يقمن ببعض الحركات الشعائرية : فيضعن أيديهن اليمنى فوق رؤوسهن المنحنية إلى الأمام ، وفى بعض الأحيان يشابكن أذرعهن فوق صدورهن فى وضع التأمل والخشوع . ولا أثر هنا لأى تفخيم أو تعظيم ، فالحركات واضحة البساطة والألوان رقيقة حانية معتدلة الدرجات لا أثر فيها للمبالغة ؛ حتى تتواءم مع الأجواء الجنائزية القائمة .

هنا إذن "منظران" متعارضان كل التعارض : ولكنهما يعبران عن فكر ورأى فلسفى - بشكل ما -من جانب الرسام تجاه الحياة والموت .

وفى إطار أى مقبرتين متعاصرتين ، قد يلاحظ أحيانا تعارض واختلاف ما بين الأساليب ، ويدل ذلك بالقطع على تباين طبيعة الرسامين المنفذين للعمل ، ففى مقبرة "جسر كا رع سنب" (المقبرة رقم ٣٨) ، وهو محاسب فى قطاع الغلال إبان حكم "تحتمس" الرابع ، يلاحظ أن الحجرة الأولى هى فقط التى تمت زخرفتها بكل عناية ، فها هو مشهد لوليمة تصاحبها بعض الموسيقيات (عازفات القيثار ، واللاعبات بالصنج، وعازفات الناى) ، وراقصة صغيرة عارية الجسد . ويتألق الحاضرون جمالا ورقة ، وخاصة النساء منهن . ولكن لاشك أن كل ذلك من الناحية الفنية يكاد يقارب شبها أسلوب التصنع والتكلف فى الحركات والأوضاع . أما عن الألوان : فهى الوردى المائل إلى الاسمرار ، والأزرق البادى الاخضرار ، وهى تتسم بالرقة والاعتدال . ومن خلال مشهد آخر عن تقديم القرابين للآلهة ، نشاهد فتاة غضة صغيرة تحمل بعض ثمار البلح : إن جسدها ضئيل رقيق ، "وبروفيلها " غير واضح المعالم ، وربما أن هذا العمل الفنى كان قد استهل ولم يكتمل ، وبالنسبة لشكل الفتاة ، فقد أحيط كما يتبع فى وقتنا الحالى بخط عاجى اللون وثابت .

أما عند "ثانونى " (مقبرة رقم ٧٤) ، وهو كاتب وقائد جيش "تحتمس" الثالث ، فمن الملاحظ أن صخب واضطراب الخطوط ، وكذلك تضارب وتعاكس الألوان يتعارض مع أسلوب الرسام الذى قام بزخرفة المقبرة السالفة الذكر . ففى مقصورة مقبرته ، مَثَّل

"ثانوني" الكثير من مشاهد التجنيد وإدارة الجيش . وهنا تختلط المواضيع العائلية بالصور المتعلقة بالشئون الرسمية بالدولة . ومن خلال هذه الرسوم، لا تلاحظ أية آثار للتدرج اللوني أو الرقة والنعومة : فالرسام يميل هنا إلى المساحات الضخمة ، والألوان الساخنة . فها هم خمسة من الجند المرتزقة النوبيين يمشون فى خطوات واسعة ، إنهم رجال الفيالق الأجنبية بجيش الفرعون ، ومازالوا يحملون رموز قبائلهم الأصلية : ذيل فهد معلق بأحزمتهم وفوق ركبهم ، بالإضافة إلى شبكة تتسدل من فوق الردفين وحتى ربلة الساق ، إنهم غلاظ المظهر ، واضحو الاعتداد بالنفس ، تتميز أجسامهم بالضخامة والامتلاء . وهاهم يمرون مستعرضين ، وقد سبقتهم شعاراتهم التى رسمت فوقها صورة مصارعين فى حالة اشتباك قتالى ؛ وبصفة عامة يتضمن المشهد بأكمله ثلاثة ألوان صارخة : العاجى المائل إلى الأحمر للأجسام البشرية ، والأسود للشعر ذى الخصلات الشعثاء الكثة ، والأبيض بالنسبة للمئزر . ولا ريب أن "ثانوني" قد عمل بذلك على تقديم وثيقة صورية لتمجيد الجيش المصرى ، بل وبين أيضًا أن جنود الفيالق الأجنبية بجيش إمبراطور مصر يحصلون على غذاء جيد ، وعلى أهبة الاستعداد لخوض المعارك . ومن خلال مشهد مجموعة الثيران المخصصة لتموين الجيش تتراءى نفس الألوان المصدمة للعين ، ويبرزها خاصة توالى الحيوانات البيضاء اللون ثم السوداء ، ويليها التى لونت بالأحمر الصارخ ، وقرونها الملونة بالأزرق السماوى (الشكل ٣١). ولا شك أن ذلك يعتبر بمثابة لا معقولية فعلية ، ولكن من المؤكد أن هذه الألوان الصارمة تريد أن تعبر عن قوة وطاقة كل ما يتعلق بالجيش ، وهكذا الأمر أيضا بالنسبة لمشهد آخر يمثل جواداً جامحًا ومطلق العنان : إنه يثب عاليا ويصهل ، وبدا لونه ورديًا صارخًا (شكل ٣٠) . إذن فاختيار هذه الألوان التى تفتقر إلى الواقع الفعلى ، الغرض منه هو دعم تعبير ما يجيش بمشاعر الرسام ، وقد سبق أن بينا ذلك سابقا .

ولكن هناك بعض المقابر الأخرى التى تبين عن تشابه وتماثل واضح سواء من ناحية تنسيق المشاهد المرسومة ، أو فى أسلوب معالجتها ، ينطبق ذلك على مقبرتين متوسطتى المساحة ، كما أن رسوماتهما الملونة لم تلحقها أية أضرار أو عطب ، وهما : مقبرة "نخت" ؛ أحد الفلكيين التابعين لآمون إبان حكم "تحتمس" الرابع ، ومقبرة "منا" رقم (٦٩) المشرف على مزارع هذا الفرعون ومدير حقول الإله آمون .

ففى الغرفة الأولى بمقبرة كل منهما على حد سواء مثلت الأعمال الزراعية فوق الجدار الأيسر . وعند "نخت" رسم مشهد عن الحصاد فوق خلفية مكونة من خطوط رأسية مرتفعة صفراء اللون ممثلة لسيقان سنابل القمح ، فعلى ما يبدو أن الحصادين قد قطعوا السنابل من أعلى فروعها ؛ وها هما اثنان من الفلاحين قد كدسا سلة ضخمة عن آخرها بسنابل القمح لغرض نقلها : إنهما يحاولان إحكام غطائها لكى يربطاه بعد ذلك بقطعة حبل . وتنتهى هذه السلة بعصا خشبية مستطيلة ، لكى يضعها كل من الرجلين على كتفيه ، لنقل حمولة القمح . وعندئذ ، قام أحد هذين الفلاحين بوضع أحد طرفى هذه اليد الخشبية تحت إبطه ، وقفز عاليا ليتمكن بثقل وزنه من الضغط على كمية القمح المكدسة بالسلة والتى مازالت تفيض عن حافتها . أما الفلاح الثانى فوقف ساكنا بدون حراك محددا نهاية المشهد من الجانب الأيسر الآخر ، ولا ريب أن الفنان قد أراد هنا أن يبرز عن قصدٍ التعارض ما بين الديناميكية والسكون ، ما بين التوثب والرشاقة، وبين اللاحراك والجمود ، وهكذا استولى على إعجاب الناظر ، ولقد صور ذلك فى تنسيق لونى عام يتضمن اللونين الأصفر والعاجى المتألقين ضياء يتواءم تماما مع الأجواء الزراعية التى تدور بها أحداث هذا المشهد ، ومن أجل تلافى أى فراغ قد لا يستسيغه النظر من خلال هذا المنظر وضع الرسام تحت قدمى الفلاح الأول القافز عاليا شكلاً لإحدى حاصدات السنابل الصغيرات وقد انحنت على الأرض ، وهكذا أضاف خطوطها المنحنية إلى خطوط الفلاح القافز إلى أعلى ، والتى تبدو أكثر قوة وشدة ، فعمل على خلق إحساس دافق بالحيوية والانتعاش بالجانب الأيمن من المشهد. لا جدال إذن أن التوازن هنا يبدو مكتملا ورائعاً .

وفى أثر نفس هذا المنظر بالناحية اليسرى لنفس التقسيم ، وخلف الفلاح الثانى الواقف بلا حراك ترى فتاة صغيرة أثناء اقتلاعها لنبات الكتان ، فهكذا تتم حركاتها. ولكن يبدو أن بقية تفاصيل الرسم لم يتم تحديدها ، ولكننا نلاحظ أن المساحة الخضراء الضخمة الممثلة لنبات الكتان التى تمايز عليها لون الثوب الأبيض الذى ترتديه الفلاحة الشابة هى التى تتعاكس بكل قوة ووضوح مع مثيلتها بالمنظر المجاور والتى يطغى عليها اللون الأصفر ؛ والمشهدان المتتاليان يتميزان عن بعضهما بعضا بواسطة الألوان فقط : ففى مقبرة "منا" يعبر تكوين المشاهد الزراعية عن نفس التنوع

فى الرسوم البسيطة البارعة التى تتناول أعمال الحصاد ، والمحاسبة الخاصة بالمحاصيل وقيد الغلال ، ومسح الحقول .

لقد سبق أن قابلنا بعض الجميلات الرشيقات بالمشاهد الممثلة لمأدبة الموسيقيات (الشكل ٥٥) ؛ وحقيقة أن الفكرة ترجع إلى أزمنة سابقة ، ولكنها فى هذه الحال بدت فى تنسيق حديث ، وقد تراءت فى نطاق كلتا المقبرتين . وشاعت بعد ذلك ، وأصبحت دارجة الاستعمال ، فقد لوحظت فى "منظر صيد الطيور " وآخر يصور صيد الأسماك بواسطة الخطاف فى المستنقعات ، فها هما المنظران يُعرضان فى تناسق على جانبى دغل أوسط من نبات البردى : فعلى جانبيه ، يدور كلا النشاطين فى تناغم وانسجام اكتسب سمات الحيوية والانتعاش من خلال ثراء الألوان ، وفتنة وسحر الشخصيات الأنثوية الممثلة : زوجة الصائد وبناته ، إنهن رشيقات باديات الذكاء والفطنة ، أى نمط "المرأة – الطفلة" (وكان دارجا جدا وقتئذ) ، ويحملن باقات وفيرة من الزهور فوجوههن رقيقة ، قسماتها دقيقة تكاد تختفى تحت الشعر المستعار المسترسل ، والمجوهرات الثمينة المتنوعة والثرية الألوان ، والعُصابات الفضية والأقراط الذهبية والعقود اللؤلؤية العريضة الشكل. هانحن إذن أمام مشهد جمالى مرهف ومتألق يميل خاصة إلى إبراز وتصوير السحـــر الأنثـوى فى لحظة مولده وانبثاقه.

وقد لوحظ أحيانا ، منذ ذاك الحين إدماج بعض المناظر الصغيرة فى الفراغات القائمة بالتكوينات الكبرى الجدارية ، وهى لا تعدو أن تكون سوى مشاهد عائلية عن حياة المزارعين وسكان القرى . وأهم ما يميزها أنها عولجت بخطوط سريعة خاطفة بشىء من الفكاهة والدعابة ، وهى تتسم خاصة بقدر أكبر من حرية التعبير ، وكأنها قد تواطأت بشكل ما مع هؤلاء الرجال والنساء البسطاء .

الفلاح الظمآن :(مقبرة نخت) ها هو أحد الفلاحين قد ترك لبعض الوقت أعمال الحقل ، وأخذ يروى ظمأه بالمياه من قربة معلقة بأحد أفرع شجرة جميز ، وقد لونت الشجرة بالأزرق ، وأغصانها بالعاجى المائل للاحمرار، وهما يوفران لهذا الرجل الراكع على ركبتيه طراوة وانتعاش الظلال النباتية والماء الرطب الذى امتلأت به القربة

الضخمة ؛ والعمل الفنى برمته تمت معالجته بأسلوب تأثيرى ، ولا أثر هنا لخطوط رفيعة ودقيقة ، بل مساحات تعاكس ما بين اللون الأزرق الهادئ وبين العاجى المتوهج احمراراً المشع دفئا وحرارة .

وجبة الفلاح : (مقبرة منا) تحت ظلال إحدى الأشجار التى لا تختلف كثيرا عن السابقة ، ها هى امرأة تهم بوضع الوجبة الغذائية التى سيتناولها زوجها : عنقود عنب ضخم مسكى ، وبواسطة "حمالة" ثبتت طفلها الرضيع فوق كتفها الأيسر ، وانهمك الصغير بمداعبة خصلات شعر أمه بيده اليمنى : أمامنا إذاً مشهد لبعض التأملات فى الحياة العائلية ، ومن خلاله احتل الرسم بالتلوين والمساحات الضخمة مكان دقة التفاصيل وتحديدها .

حاصدات السنابل : (مقبرة منا) فى إطار مشهد نقل المحصول الذى شاهدناه آنفا ، نرى صبيتين صغيرتين تتعاركان معا وتتضاربان ، إن كلا منهما تحاول أن تستأثر لنفسها ببضعة سنابل قمح ملقاة فوق الأرض ؛ ومع ذلك فهما متقاربتان ومتعاونتان معا ، هاتان المراهقتان اليافعتان : فها هى إحداهما بعد ذلك تحاول أن تنتزع شوكة كانت قد غرست فى قدم الأخرى .

إنه حقا مشهد عائلى بسيط ينطق بالحيوية والحياة ، ويدل على استمتاع الرسام بشىء من التأمل المفعم بالمشاركة .

وربما يلاحظ أن هوية الفنانين لا تحدد غالبا ، ومع ذلك ففى إطار مقبرتين مختلفتين ، قد نتعرف أحيانا على "لمسات" نفس الفنان ، وهذا ما ينطبق تماما على مقبرة "حور محب" رقم (٧٨) ؛ المدير العام لجميع كتبة الجيش والمشرف على أعمال آمون ، والمدعو "نب آمون" (رقم ٩٠) قائد الأسطول وضباط الشرطة ، وكان كلاهما من رجال الجيش إبان حكم "تحتمس" الرابع ، وبداية من عهد "أمنحتب" الثالث . ولقد تضمنت مقبرة كل منهما رسوما ملونة انطباعية الأسلوب ، إنها على ما يبدو بريشة فنان واحد : فنرى النائحات بمقبرة "حور محب" قد رسمن بخطوط كبيرة بسيطة الشكل ، تعمل على توضيح الهيئة العامة والحركات ، لا التفاصيل الخاصة بالشخصيات الممثلة ، والمشهد برمته يساعد على خلق الإحساس بالحزن والألم . أما فى مقبرة "نب آمون" فإن

معالجة إحدى مشاهد جمع العنب لا تختلف عن ذلك مطلقا ؛ حيث استعان الفنان فى رسم الخطوط الكبيرة بريشة ضخمة وفرشاة : نرى عاملين يقومان بجمع عناقيد العنب من فوق كرمة مقامة على أعمدة صغيرة بردية الشكل ، ثم يضعانها فى بعض السلال القائمة فوق الأرض . وقد مثلت الكرمة المعترشة من خلال أغصان ضخمة حمراء اللون ، لينة ومتموجة الهيئة ، تتدلى منها عناقيد العنب التى صورت فى شكل كتل بيضاوية زرقاء اللون ، يشوب نهايتها بعض الاحمرار . أما الشخصان ، فأحدهما واقف والآخر راكع على ركبتيه ، وشكلاهما لا أثر فيهما تقريبا لأى تفاصيل ، إنهما مجرد كتلتين سمراوين مخضبتين ببعض الاحمرار ينطق من خلالهما لون مئزريهما الأبيض ، وبدت رأساهما فى شكل دائرتين تتضمنان بعض الفراغ الذى يمثل العين ، والأنف ما هو إلا زائدة بسيطة معقوفة إلى حد ما ، أما الأيدى فكأنهما كلابات ضخمة ، والأصابع لا تتضمن أيه تفاصيل ، ويمثل هذا الأسلوب استطاع الرسام من خلال شىء من التناغم والتناسق بجمع اللون الأزرق ، والأبيض والأحمر ، أن يخلق التأثير والانطباع العام عن عملية جنى العنب . ولكن علينا ألا ننسى هذه الرقعة الصفراء الوحيدة فى المشهد : إنها السلال ، ولقد لجأ الفنان إلى الإيحاء والتخطيط البسيط للخطوط والأشكال ، بل وتفوق للغاية فى استعمال الألوان ؛ فضمّن كل ما يريد أن يعبر عنه ، وكل تحركات الشخصيات الممثلة فى بضعة خطوط كبيرة بسيطة .

ولا يستبعد أبدا أن رساما آخر قد قام هو أيضا بزخرفة هاتين المقبرتين المذكورتين برسوم أخرى أكثر كلاسيكية ، فعلينا إذن للتأكد من ذلك "أن نقارن" الراقص الزنجى الممثل بمقبرة "حور محب" بمشهد الصيد فى مقبرة "نب آمون" (٦٧) (الشكل ١١ ، ١٣) . ولا شك أن هذا الفنان فى كلتا الحالتين قد أثبت أنه نابغة فى رسم الخطوط ، وفى إبراز التكوينات الكاملة الرائعة .

وهكذا نجد أن فن التصوير المصرى قد ارتقى إلى مرتبة إنجاز جديدة ، من خلال مداومته على التجارب المتباينة المتنوعة فى المجال التشكيلى والمجال التخطيطى على حد سواء . ولكن بعد انقضاء بضعة عشرات من السنين، بدأ يجنح تدريجيا إلى الأفول ؛ وربما نجم ذلك عن بلوغه أرقى درجات الاكتمال والامتياز ، أو قد يكون هذا نتيجة لبعض المؤثرات السياسية والتاريخية .

الفن الملكى

بزواج "تحتمس" الرابع من "موت إم ويا " الأميرة الميتانية أنجب منها ابنا؛ وبوفاته فى حوالى العام ١٤٠٨ ق . م خلفه هذا الابن على عرش مصر ، وعلى رأس الإمبراطورية المترامية الأطراف، وبقى على العرش طوال ثمانية وثلاثين عاماً . وحقيقة أن "أمنحتب" الثالث ، كان ينتمى فعلا إلى السلالة الأسرية المصرية ، ولكنه كان أيضاً حفيد ملك ميتانى ، إذن "فدماؤه مخلطة " . ترى ، هل هذا هو المبرر الذى دعاه فور توليه الحكم إلى العمل على تأكيد شرعيته ؟ ... وهكذا استعاد هذا الملك الجديد نفس الرواية العقائدية الكبرى التى كان رجال "حتشبسوت" وخلصاؤها قد نظموها من أجلها . وسرعان ما أصدر أوامره بنقش مناظر وكتابات مماثلة لها فى الأقصر بالمعبد الذى أقامه وكرسه من أجل الإله آمون ، فوق جدران إحدى القاعات الواقعة شرق المقصورة. ويلاحظ بصفة خاصة أن المشاهد المصورة للحمل والولادة ، وأيضاً تلك التى تتعلق بإدماجه فى دورة الخالدين أبدا (الآلهة) تتطابق مع مثيلاتها الخاصة بالملكة "حتشبسوت" ، ولكن الشخصيات الرئيسية بالرواية هى التى تتباين وتختلف . ويقال إن "آمون" قد تجسد فى كيان الملكة "موت إم ويا" من أجل إنجاب الطفل الإله الملكى . ولتقديم الطفل الوليد ، نرى هنا أن الربة "موت" (رفيقة "آمون") تصاحب الإلهة حتحور ، أما "حورس" (وليس رع – حور آختى) فهو الذى يصاحب "آمون" وقد حمل الوليد فوق ذراعيه . فهل الذى نراه هنا هو مجرد تبرير للشرعية الملكية ، أم تراه دفعة جديدة لطموحات كهنة إله طيبة ؟ عموما تبدو الرسوم البارزة هنا كلاسيكية الأسلوب وعلى درجةٍ رائعة من الجمال ، والدقة والاكتمال .

ونفس البراعة التقنية يمكن ملاحظتها أيضًا من خلال الرسوم البارزة فوق جدران أحد "معابد ملايين السنين" التى كان "أمنحتب" الثالث قد أقامها فى "صولب" بالسودان ، فيما بين الشلال الثانى والثالث للنيل ؛ ففوق الصرح الثانى بهذا المعبد صورت أعياد الملك اليوبيلية .

إنهما مازالا حتى وقتنا الحالى هذان التمثالان العملاقان لـ "أمنحتب" الثالث المعروفان باسم "تمثالا ممنون " يستقبلان حتى الآن على الضفة اليسرى للنيل ، من

يعبرون النيل من الكرنك ، وحقيقة أنه قد أصابهما بعض الأضرار ولكنهما مازالا منتصبان حتى يومنا هذا إلى ارتفاع ١٩,٩٠ م ، عند حدود الأراضى الزراعية والصحراء ، وعند إنجازهما فى بداية الأمر، كان ارتفاعهما لا يقل عن "٢١م" ، وكانا قد استقرا فى الماضى أمام "قصر ملايين السنين" الخاص بالفرعون ؛ أى معبده ، وقد تحول تماما إلى إطلال فى وقتنا الحالى : فمن ناحية استعان بعض الفراعنة اللاحقين بمواد بنائه لاستعمالها ثانيا فى تشيد نصبهم ومنشآتهم الخاصة ، ومن ناحية أخرى أجهز عليه تماما زلزال عام ١٩٢٧ . ولقد نحت كل من التمثالين العملاقين من كتلة أحادية من حجر الصوان الأحمر وبأسلوب تقليدى : مثل الملك جالساً فوق عرش مكعب الشكل ، وقد توج رأسه "بالنمس" ، وارتدى "الشنديت" ، وبسط راحتيه فوق فخذيه ، وعلى جانبى العرش ، صوّر الرمز الشعائرى التقليدى المعروف بالـ "سماتاوى" وبجوار التمثال العملاق الخاص "بالشمال" وضع تمثال صغير ، بجانب ساقيه شمالا لأمه "موت إم ويا" وقد تزينت بأبهى زينتها وأفخمها ، ويمينا ، تمثال صغير للملكة "تى" (زوجة الفرعون) ؛ وعلى ما يبدو أنه قد وُجد تمثالاً صغيراً آخر بين ساقى الفرعون ، ولكنه دمر تماما ، وتمثال "الشمال" هذا هو نفسه النصب الذائع الصيت "الذى يصدر أصواتا" ، والذى جذب لفترة طويلة الرحالة القادمين من روما ، ومنهم الإمبراطور" هادريان" وزوجته "سابينا" فبالفع يعمل الحجر عندما يسخن بتأثير أشعة الشمس فى الصباح الباكر ، على إصدار أصوات شبه موسيقية . وتطابق بعض الأساطير العريقة هذه الظاهرة بأنين وتوجع "ممنون" الأثيوبى الذى سقط صريعا تحت ضربات "أخيلاس" فى حروب طروادة ، وهو يحيى أمه "أيوس" أى "الفجر" التى تعيد أشعتها يوميا الحياة من جديد إلى ابنها ، ولقد تلاشت هذه الظاهرة الصوتية فى هذه الأعجوبة "السياحية" بعد الإصلاحات والترميمات التى أجراها الإمبراطور "سبتميوس سيفيروس" على هذين العملاقين .

غالبا تعبر ضخامة التماثيل عن الثراء والفخامة التى تعيشها الإمبراطورية ، وأيضاً عن قوة شكيمة ومقدرة الفرعون . وكمثال على ذلك : تمثال كلاسيكى لـ "أمنحتب" الثالث جالسا فوق عرشه ، لا يقل ارتفاعه عن ٢,٤٠ م (من الجرانيت الأسود ، بالمتحف البريطانى بلندن) ، أو تلك الصورة العائلية من خلال تمثال – مجموعة للملك

وزوجته ، يبلغ ارتفاعه "٧ م" (من الحجر الجيرى ، بالمتحف المصرى بالقاهرة)، بل وهناك أيضاً هذان التمثالان العظيمان المثلان "للملك – الأسد" ، وقد ربضا أمام معبد "صولب" : (بطول ٢،١٤م من الجرانيت ، بالمتحف البريطانى بلندن) .

والجدير بالملاحظة أن هذين التمثالين للملك – الأسد أو" الليث" الذى يقوم على حراسة معبده الخاص ، لهما سمة استثنائية ومتميزة ، وأسلوب قوى .

إن تماثيل الملك الشخصية كثيرة ومتنوعة ، وقد تبين عن وجه مستدير ومكتنز إلى حد ما ، وعينين لوزيتين منحرفتى الطرف إلى أعلى ، وحاجبين منمقين يميلان إلى الاستدارة : تماثيله الصغيرة المعروضة بمتحف اللوفر (من الخشب ارتفاعها ٢٨ سم) وأيضا بمتحف بروكلين (من الخشب) . وقد تتراءى على وجهه شبه ابتسامة أحياناً ، ونخص بذلك هذا الرأس الجميل الذى يمثله ؛ وكمثل التمثالين السابقين يرتدى الملك هنا وأيضا " الخوذة الزرقاء" (أى خوذة الحرب) ، وهو محفوظ حاليا بمتحف بروكلين (من الجرانيت الرمادى ، ارتفاعه : ٤٠ سم) . وربما قد يشد انتباهنا فى هذا الصدد أمر جديد ومستحدث : حز خطىّ يبين عن بداية الجفنين ، ولقد أصبحت هذه الظاهرة دارجة الاستعمال بعد ذلك بالنسبة للكثير من التماثيل الصغيرة الأخرى فى تلك الفترة ؛ وقد مثل من خلال تمثال آخر بذقن طويل ومعقوفة غريبة الشأن : رأس تمثال من الحجر الرملى ، "ارتفاعه ١،١٧ م" ويعرض حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة .

وهناك أيضا قناع من الجص لـ "أمنحتب" الثالث (ارتفاعه ١٨ سم) محفوظ حاليا بمتحف برلين، ولا شك أنه قد شكل فوق وجه الملك نفسه ، ولقد تطور أسلوب عمل القوالب هذا حتى عصر العمارنة ،ولكنه كان يخص علية القوم والوجهاء البارزين فقط . ويعتبر قناع "أمنحتب" الثالث هذا بمثابة القناع الملكى الوحيد .

ولقد تراءت الفخامة والأبهة والميل إلى الأنماط الأجنبية العالمية بتلك الحقبة ، من خلال الثياب الفاخرة المقتبسة خاصة من قارة آسيا ، فها هو أحد التماثيل الصغيرة من الحجر الأبيض ، يعرض حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة (ارتفاعه ٢٥سم) ، يمثل الملك واقفا مرتديا مئزرا مثبتًا بحزام كان دارج الاستعمال وقتئذ ، وفيما بعد كثر استعمال هذا النمط من الأحزمة : حزام عريض للغاية يتدلى منه

شريطان يحيطان فى شكل متناسق من كلا الجانبين بمقدمة معدنية ذات شكل شبه منحرف ، تنقسم إلى عدة أقسام رصعت بجواهر متدلية ودوائر متناثرة عن بعضها بعضا :أما جزؤها السفلى ، فقد زخرف باللآلئ وكأنها أصداف بحرية ، وفى أعلى أجزائها ، مثلت رأس لبؤة أو أنثى فهد ، وعلى كل من جانبى هذه الواجهة بدت أشكال "للحية الحامية" محاطة بقرص مستدير الشكل ، بالجزء السفلى ، وأخيرا، زين الصدر بعقد لؤلؤى عريض لاستكمال هذا الرداء الفاخر المستحدث ، بل إن وضع الملك نفسه قد اتخذ سمة الحداثة : يبدو واقفا وقد أمسك فى وضع رأسى بعصاة مستطيلة تنتهى قمتها بشكل لرأس أحد الآلهة : إنه بذلك قد جعل من نفسه حاملا لشعارات الإله آمون (فى أغلب الأحيان) .

والأكثر غرابة بل والفريد من نوعه هو هذا التمثال الصغير لـ"أمنحتب" الثالث : واقفا ومنحوتا من حجر الصوان ، (ارتفاعه ٢٣ ,٠ م بمتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك) ويدا الفرعون من خلاله متكرش البطن ، تشويه بعض التشوهات الجسدية "العمارنية" ويرتدى ثوبا آسيوى الطراز : رداء سميك النسيج ، له أهداب بالجزء السفلى ، غطى "بشال" مستطيل ذى كسرات ، ضمت جانباه فوق البطن ، وثبتتا بواسطة سلسلة دقيقة ، ومن الخلف ينسدل هذا الوشاح حتى العرقوبين ؛ أما من الأمام ، فهو يكشف عن أغلبية الرداء من تحته .

ولقد بين فن النحت الملكى أيضًا عن الالتحام الحميم ما بين الإله "آمون" والفرعون : فالإله هو الذى يرشد الفرعون ويحميه ، إنه يبدو وقد رافقه أحيانا فى مسيرته فهو يقف خلفه ، وقد وضع إحدى يديه على كتف الملك ، أما اليد الأخرى فقد أراحها فوق ذراعه ، ووقف الفرعون فى أبهى زينته وأفخمها ، وقد أمسك صولجان السلطة بيده اليسرى ، ويفوق شكل "آمون" الفرعون فى طول قامته : ولكن ، مما يؤسف له أنه أصيب بتلف بالغ : فلا أثر مطلقا للرأس أو القدمين (تمثال صغير من الحجر الجيرى، ارتفاعه ٢٠ سم ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، ولقد ظهر موضوع "حماية الملك الوثيقة" من جانب الإله إبان عهد "تحتمس" الثالث ، ثم تطور تطورا كبيرا خلال حكم "أمنحتب" الثانى ، ولقد تجسد وقتئذ فى عمل فنى ضخم من الجرانيت الأحمر ، لا يقل ارتفاعه عن ٢,٠٦ م (حاليا بمتحف برلين . الشكل ٥٨) : فها هو كبش آمون

المقدس رابض فى وضع أبى الهول ؛ ويضم بين قائمتيه الأماميتين تمثالاً صغيراً لـ "أمنحتب" الثالث متدثراً وفى نفس وضع الإله "أوزيريس" . ولا شك أن الخط المرتفع الضخم الرأسى المجسد لقائمتى الكبش الأماميتين المتجهتين نحو رأسه يعبر عن قوته وعنفوانه ، و من خلال نمط بارع من التلاعب بالخطوط تعمل الرأس الهائلة ذات الخطم الأكثر رهافة ، وقد أحاط بها قرنان قويان حلزونيا الشكل ، على التقاطع مع الخطوط الرأسية الصاعدة بواسطة خط أفقى هائل يبرز العظمة والجلالة الإلهية ويتيح للعمل الفنى المزيد من الانتشار عرضيا . ثم ها هو أيضًا القرص الشمسى بدائرته العظيمة يتوج هذا النصب ، وقد استقر فوق رأس الإله الكبش ، وفى إطار تلك المساحة الدائرية يعمل الخط الرأسى المجسد "للحية الحامية" ، بالجزء العلوى من هذا التمثال المجموعة على امتداد مثيله المبين عن جسد الملك بالجزء الأسفل . وهكذا فإن هذا الخط الرأسى المستطيل الممتد من أعلى إلى أسفل وقد "قطعته" رأس الكبش يكون معها شكلا صليبيا متكاملا . فها هنا إذن توازن قوى فائق الدقة . ولقد نمقت فروة الكبش الإلهى ونمنمت ببعض الحزوز التى تتراءى فى هيئة أصداف .

ولا ريب مطلقا أن هذا العمل الفنى من الوجهة التشكيلية يعبر عن سيادة وسطوة العقيدة الشمسية وديانة الإله "آمون" .. بالإضافة أيضًا إلى نفوذ وهيمنة كهنة إله طيبة . ونستطيع أن نطالع أيضًا مشهدا آخر ينم عن الرعاية والحماية الإلهية للفرعون: فى إطار المعبد الذى كرس للإله "مونتو" وشيده "أمنحتب" الثالث شمال معبد "آمون رع" بالكرنك كُشف عن تمثال – مجموعة رائع الجمال من الجرانيت الأسود : إنه يمثل "آمون– رع" جالسا فوق عرشه وواضعا يده خلف رقبة الفرعون الراكع أمامه ، وقد ارتدى ملابس الاحتفالات اليوبيلية الفخمة . ومن الواضح أن التمثال برمته كان مكسوا بطبقة من رقائق الذهب ، فقد ظل بعضها باقيا حتى الآن .فإن الذهب هو بمثابة جسد الآلهة وبصفة خاصة إله الشمس .

استطعنا أن نلم بالكثير من تماثيل الملكة " تى " أيضًا . لقد انحدرت هذه الملكة من أسرة متوسطة المستوى ومن منطقة "قفط" على ما يعتقد . وسرعان ما قوى نفوذها وأهميتها فى نطاق بلاط طيبة وقد اعتُبرت من "العقول السياسية " بكل معنى الكلمة ، ولذا فقد شيد الملك زوجها من أجلها معبدا بالسودان ، وفى سدينجا على بعد ٢١٠ كم

جنوب وادى حلفا ، شمال صولب . ولكن الكثير من تماثيلها قد دُمِّرت وهمشّت ، ولم يبق منها سوى رؤوسها .

إن وجه "تى" يبدو متميز القسمات إلى أقصى حد : إنه مائل إلى الاستدارة ، ويعبر غالبا عن الحزم والصرامة ، عيناها لوزيتا الشكل ، الحاجبان متقاربان للغاية ، وأنفها دقيق ، وربما يعبر فمها أحيانا من خلال مطها لشفتيها عن بعض الاستياء والازدراء ، والخطان الممتدان بداية من الأنف وحتى جانبى الفم يكونان خطان مائلان "يقطعان" شكل الوجنتين الممتلئتين ويدعمان من المظهر الواقعى لهذا العمل الفنى ، ويشد الانتباه بوجه خاص هذا الاستحداث الواضح للعيان : نموذج العينين التشكيلى فى محجريهما ، وفى هذا الصدد نستطيع أن نميز خاصة عملين فنيين لبراعة ودقة تنفيذهما : أولهما : رأس من خشب الصنوبر (ارتفاعها ١٠ سم ، بمتحف برلين) اكتشفت بأحد القصور الواقعة على مقربة من الفيوم ، وكان من المزمع تثبيتها فوق الجسد الخشبى الذى لم يعثر عليه حاليا ، وترى هذه الملكة وقد ارتدت شعراً مستعاراً قصيرا مستدير الشكل يغطى أذنيها عليه شبكية شعر رقيقة من المعدن النفيس لابد أنه الذهب ، وحلّت أذنيها بقرطين عريضين من الذهب أيضا . وفوق رأسها ، تبقى حتى الآن طرف ما مدبب الشكل ، ربما كان الهدف منه تثبيت حلية أساسية : تاج بدون أدنى شك .

ويمكننا أن نطالع نفس الأسلوب السابق ونفس التعبير المرير من خلال رأس آخر لهذه الملكة ، اكُتشف فى أرض سيناء (من الشست ، ارتفاعه ٩ سم بالمتحف المصرى بالقاهرة) . والشعر المستعار يبدو هنا مركب الشكل مكونًا من حلقات متدرجة تنسدل حتى الكتفين ، وتفسح المجال لظهور الأذنين . وفوق الجبهة انتصبت ،" حيتان حاميتان" تعبيراً عن مكانة الملكة السامية المهيمنة على مصر العليا والسفلى .

إننا نلاحظ هنا أسلوبا واقعيا يكاد يكون استفزازيا أحيانا ، بالنسبة لسمات الوجه . وربما يبرر ذلك أن هذه التماثيل الشخصية الممثلة للملكة قد نحتت خلال سن نضوجها ، أو ربما كان ذلك بمثابة استهلال وبداية لأسلوب مستفز ومتحد بكل معنى الكلمة ، استطاع أن يسود ويتألق تمامًا إبان الفترة اللاحقة ، أى فى عصر "أمنحتب" الرابع ابن الملكة "تى" .

لكن هناك رأس واحدة فقط عزيت إلى هذه الملكة تتراءى من خلالها نفس قسمات الوجه الأصلية ؛ ولكنها أكثر شبابا وصبا ، لا أثر فيها لأية تجاعيد ، بل وقد تراقصت على شفتيها شبه ابتسامة ما . ونحت هذا العمل الفنى من الجرانيت الرمادى اللون ، وطوله حوالى ٥٠ سم (بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، ولقد أحاط بوجهها المستدير المكتنز شعر مستعار مستطيل الخصلات ، تغطيه أنثى النسر ، واعتلت جبهتها ثلاث "حيات حاميات" : يلاحظ أن اثنتين منهما قد توجتا على التوالى بتاجى مصر العليا ثم السفلى .

ولا شك أن شخصية النحاتين الفنانين قد أثبتت وجودها من خلال هذه الأشكال الشخصية ؛ فنجد البعض منهم يسلك اتجاهاً فنيا جديداً بدأت علاماته تتراءى إلى حد ما ، والآخرون قد تمسكوا بالكلاسيكية التقليدية الخاصة بفن النحت المصرى .

ولكن ها نحن نلحظ مولد تغير فنى فعلى ، سواء فى مجال نسق وتنظيم أو واقعية هذين التمثالين الصغيرين المنحوتين من خشب الأبنوس : وأحدهما يمثل "أمنحتب" الثالث، والثانى للملكة "تى " والاثنان يرجعان إلى أواخر حكم هذا الفرعون (الارتفاع : ٦٠ سم بمتحف هيلدر هايم) وقد جلس كل منهما فوق عرشه ، وارتدى الملك خوذته الزرقاء اللون ، أما الملكة فقد وضعت على رأسها شعراً مستعاراً كثيفا منسدل الخصلات ، ويعتليه تاج ثبت فوقه ريشتان عاليتان تحيطان بقرص الشمس (إنها بذلك تتماثل بالإلهة "حتحور") . ويبدا وجه الملك متهدلاً ورخو السمات إلى حد ما وظهره مقوس بعض الشيء وصدره مترهل ، وبطنه لينة ، ومكتنزة للغاية . ويعبر كل ذلك عن نمط جديد ومستحدث للإحساس والانفعال الفنى ، ربما قد تعدى الواقعية نفسها ليصل إلى مرحلة "الكاريكاتير " بكل ما تدل عليه العبارة من معنى .

كبار رجال المملكة

يعتبر "أمنحتب بن حابو" من أقوى رجال تلك الفترة وأعظمهم تأثيرا . وقد اعتُبر إلهيا فيما بعد ، بداية من عهد "بطليموس إيفرجيت" الثانى ، حيث ذاع صيته وانتشر إلى أبعد مدى؛ لبراعته ونبوغه وحكمته ، وبدأ مهنته بالإلمام بالكتابات السماوية ، ثم أكملها بمهمة تنظيم الجيش وتجنيد الفرق المحاربة ، وأنهاها بإدارة النصب والمنشآت الملكية ،

وكان هو الموجه المستتر في إطار الملكية ، أو بالأحرى "رئيس وزراء" إذا صح التعبير ، ولكي يعبر له "أمنحتب" الثالث عن عرفانه بخدماته، أصدر مرسوما خاصا في العام الواحد والثلاثين من حكمه، بالإنعام عليه بملكية معبد جنازي خاص به : ويعتبر ذلك كأمر استثنائي للغاية ؛ فالمعابد الجنازية كانت تخص الملوك أو العائلة الملكية فقط ، وكان ذلك بمثابة حظوة ملكية . ثم تم اكتشاف سبعة تماثيل لهذه الشخصية الهامة في الكرنك : وتمثله أربعة منها متربعًا في وضع الكاتب المصري ، وأحدها تعبر على ما يبدو عن تقدمه في العمر ، فقسمات وجهه قد شابها بعض التغضن مبينا عن شيخوخته . واختلف ذلك تماما عن الوجوه الملساء الناعمة التي تراءت من خلال تماثيله الشخصية الأخرى (من الجرانيت الرمادي اللون ، ارتفاعها : ١,٤٢م ، بالمتحف المصري بالقاهرة) .

والجدير بالذكر في هذا الصدد أن وضع الكاتب المصري قد كرر في الكثير من الأحيان . فهكذا مثل أيضا المدعو "أمنحتب" ، المشرف العام على أملاك الفرعون في منف ، من خلال تمثال له من الحجر الصوان ، وكان قد نصب بدون شك بأحد معابد الملك الجناريه « التابعة» لمعبد طيبة ، والتي شيدت بمنف . ولقد لاقى موضوع الكاتب المتربع أرضا وقتئذ تباينا وتغايرا وتطورا واضحا : ففي بعض الأحيان كان الرجل الجالس القرفصاء يصور بمصاحبة حيوان "تحوت" المقدس ،إله المعرفة والآداب راعي الكتبة والمثقفين في ذلك العصر ، وفي أغلب الأحيان يمثل الحيوان رابضا فوق قاعدة متوجة بأفريز على النمط المصري ، وقد قام على قائمتيه الأماميتين ، وبسط يديه فوق ركبتيه ، أما الكاتب فهو جالس القرفصاء أمامه ، وقد ينظر إليه أحيانا ، وكأنه يلتمس الرعاية من هذا الإله لأداء مهمته وليتلقى منه الإلهام . ويعبر الفنان عن هذه المشاعر بمزيد من الجلاء والوضوح ، عندما يصور هذا الحيوان الإلهي جالسًا فوق كتفي الكاتب وواضعًا إحدى يديه فوق رأسه .

ولقد تم اكتشاف أعداد ضخمة من التماثيل الصغيرة الفردية الممثلة لنساء ورجال ، أو لزوجين معا ، أو لمجموعات عائلية ، وها هو مثال ضمن العديد غيره : بداخل مقبرة المدعو « خع إم حات » (رقم ٥٧) في « شيخ عبد القرنة » بالجدار الغربي للقاعة الثانية (القاعة المستطيلة) ، عثر على كوة تتضمن ستة تماثيل ثنائية :

تمثال – مجموعة لـ « خع إم حات» (المشرف على مخازن غلال الملك "أمنحتب" الثالث) وزوجته «تيى» ، وآخر يمثل أبيه "أمنحتب" (رئيس الخزانة) ، ثم تمثال – مجموعة ثالث لبعض أقربائه الذين يحظون بذلك هم أيضا بفوائد الأداء الجنازى الخاص به ، ويتعايشون معه فى « بيته هذا الخاص بالأبدية » .

لقد وصلت الفنون التخطيطية وقتئذ ، بالنسبة لتقنياتها وأساليب تعبيرها ، إلى درجة من الامتياز تكاد تكون كاملة . وكان الرسامون إبان العهود السابقة قد بلغوا قمة إبداعهم مستعينين بكافة الإمكانيات للتعبير عن المشاعر والأحاسيس (الواقعية ، التأثيرية ، الكاريكاتورية) ، لإبراز جوهر ومضمون مشاهد ما ، أو حقيقة شخصية ما ، وخلال حكم "أمنحتب" الثالث ، زاد الإقبال على النقوش البارزة بالمقابر الخاصة . وكدليل على وصول هذا الفن إلى قمة نضوجه ،الذى تطور على مدى قرنين من الزمان : اندماج الخطوط ، والنسب ، والألوان فى تركيب ينم عن النقاء والتوازن ، وفقا لمقاييس فائقة الدقة ، وبذا تم الوصول إلى نوع من الاصطلاحية التقليدية الممتزجة بالجمال والأناقة ، والتى أخذت شيئا فشيئا تتجمد وتتسمر فى أدائها وتتمخض عن رد فعل عنيف ، وعابر ، لينبثق منها فى النهاية فنا حديثا .

وأكثر النقوش البارزة توضيحا لهذا الاتجاه هو الموجود بمقبرة "رعموزا" (رقم ٥٥) ، أحد وزراء طيبة أيام الملك "أمنحتب" الثالث ثم ابنه "أمنحتب" الرابع . وقد زخرفت هذه المقبرة بأكملها بالنقوش البارزة ، بالإضافة إلى بعض الرسوم الملونة . ويلاحظ هنا الجمال الفائق النقاء والأكاديمى الذى تتسم به أشكال "رعموزا" وأفراد عائلته (شكل ٥٩) ، ورقة التقاسيم ورشاقة الأجساد ، وأناقة الملابس والزينة التى تعبر عن رغد الحياة والأبهة والفخامة ؛ بل وتبين أيضا عن رخاء العيش الواضح المعالم فى عهد "أمنحتب" الثالث : ويتألق هذا الأسلوب بأجلى معانيه خاصة من خلال منظر « تقديم القلادات الذهبية » .

كما تؤكد بعض المناظر المرسومة الممثلة على نسب الصور والأشكال : ففى إطار خلفية بيضاء اللون نرى حاملى الأثاث الجنازى بمصاحبة النعش (شكل ٥) ،

وفى بداية هذا الموكب نلاحظ بعض التباعد بين كل من هؤلاء الحمالين لهدف « توفير بعض الهواء » أمام مجموعة الباكيات الناحبات اللاتى يستقبلنه. وتراءت هؤلاء النسوة فى تناسق لونى من الأسود والأصفر ، والأزرق . إنهن يعبرن ، من خلال بعض الاضطراب والتشوش المدروس المقصود ، عن تعاقب محسوب ومحدد للحركات ، ويعنى فى هذا الحيز : الاضطراب المشوب بالأسى الذى يعتمل فى حنايا هؤلاء النساء الناحبات .

ويلاحظ هذه الدقة نفسها والتنميق المتناهى بالرسوم البارزة فى مقبرة « خع إم حات » : فبالقاعة الأولى بمقبرته هذه يشد الانتباه بوجه خاص دقة وصرامة المشاهد الزراعية الدارجة التى تتسلسل متتالية فوق النصف الأيسر من الجدار . وفى أثر هذه المشاهد الوظيفية (كان "خع إم حات" يشغل وظيفة مدير مخازن غلال الملك) التى تؤدى أمام صورة للفرعون ، ها هى قد تراءت بعض المشاهد الجديدة : « خع إم حات » وهو يتلقى كمية من الذهب مكافأة له ، وينحنى شاكرا ، وقد تزين بقلادة ذهبية أمام "أمنحتب" الثالث ، وتجذب الأنظار أيضاً مظاهر الاحترام والتوقير من جانب كبار القوم الذين حضروا هذا الاحتفال ، فيحنون هاماتهم انحناءة طفيفة . ولقد تضمنت هذه المشاهد بقائمة صور وأحداث حكم "أمنحتب" الرابع . وفى القاعة الثانية بمقبرة « خع إم حات » نرى أنه قد عمل على نقش بعض المشاهد العقائدية ، التى قد لا ندرك كنهها ومغزاها العميق أحيانا . إنها تمثل المآدب الجنازية ، وتصف العالم الآخر . وخلاف ذلك فقد نقش أيضا نصا رمزياً غريب الشأن ، لاشك أنه أثار فضول زائرى المقبرة متحدياً قوة بصيرتهم وفطنتهم .

أما عن مقبرة المدعو " خرو إف " (رقم ١٩٢) فهى تتضمن نقوشا بارزة فائقة الجمال والنقاء ، وهى تقع بجبانة العساسيف ، وقد شغل هذا الشخص وظيفة «الكاتب الملكى » و « مساعد الملكة تى » ، وكان على ما يبدو وثيق الصلة بالعائلة المالكة ، وفوق الجدار الغربى للقاعة الكبرى بمقبرته ، أمر « خرو إف » بنقش سلسلتين من المناظر التى تتضمن أفراد العائلة الملكية . وبعد ذلك وخلال عهد" أمنحتب الرابع" ، غدت مساهمة الملك وعائلته بالمشاهد القائمة فى المقابر الخاصة من الأمور الدارجة .

بالجزء الجنوبى من ذلك الجدار المزين بالنقوش ، صور الملك والربة "حتحور" والملكة جالسين تحت قبة عرش فخيمة . وبدا كل من الملك والإلهة جالسين فى حين وقفت

" تي"بجوارهما (إيماء إلى الثالوث العريق القدم) . وعند حافة ظهر مقعد الملك، مثل أحد الصقور باسطا جناحيه فى وضع الحماية والرعاية : إنه الصورة الحية للإلهة "نخبت" الحارسة والوصية على الملكية . بعد ذلك تتدرج التقسيمات وتتابع ، فمن خلال إحداها (الثانى) يمكننا أن نميز الملك مرة أخرى بمصاحبة الملكة ، وقد تبعهما كبار موظفى المملكة : إنهم يتقدمون جميعا نحو مركب ضخم يقوم بسحبها عشرون شخصا ، وصاحب ذلك مشاهد الموسيقى والرقص والبهجة والفرح .

وبالناحية الشمالية من الجدار نفسه يشاهد الملك والملكة وهما جالسان معا تحت مظلة عرش كبرى يعتليها شعار السماء ، وقد توج الملك رأسه بالتاج الأزرق وحمل صولجانه ومذبّته ، وجلس فوق عرش بسيط المظهر مكعب الشكل ، أحيط الجزء الأسفل من ظهره بواسطة جناحى صقر إلهى حارس ؛ ويعتبر ذلك كتذكار بسيط للتقاليد الغابرة . أما الملكة «تى» ، فهى أقل قامة منه ، وجلست فوق عرش أدنى ارتفاعا ، ولكن فائق الزركشة ، وفوق مسندى كل من المقعدين مُثِّل أحد السباع وهو يطأ بقوائمه بعض الأعداء ، وعلى الجانبين يرى مشهد غريب الشأن لبعض الأسرى الآسيويين وقد قيدوا بحيث يلاصق ظهر كل منهم للآخر فى هيئة شكل بيضاوى (إيماء إلى الساحة المسننة الأسوار ، التى كان يحبس فيها عادة الأسرى الأعداء) . وعموما فقد صور هؤلاء الأسرى الأعداء ، تحت العرشين الملكيين ، فى هيئة صفوف لانهائية : آسيويين ، وأفارقة ، على التوالى . وربما لايعدو هذا التمثيل ، فى مجالنا هذا ، أن يكون سوى أمر خيالى بحت ، ففى واقع الأمر أنه لم تتم أية غزوات حربية ذات أهمية إبان حكم "أمنحتب " الثالث . وبالتقسيم التالى ، يرى الملك وهو يساهم فى الاحتفال الطقسى الخاص بإقامة العمود « جد» وهو عبارة عن شجرة مشذبة الأغصان كانت تقام عادة خلال الاحتفالات الزراعية أصلا ، المرتبطة بعبادة "أوزيريس" رب الزراعة .

وحقيقة أن الاستعانة بالنقوش البارزة قد سادت تماما فى تلك الآونة ، ولكن بالرغم من ذلك يشد انتباهنا وتأملنا تلك المقبرة المزدوجة التى زينت برسوم ملونة : إنها المقبرة رقم "١٨١" بجبانة الخوخة (وهي إمتداد لجبانة شيخ عبد القرنة من ناحية الشرق) . إنها تخص كلا من المدعو " نب آمون "، و"إبوكى" ، وهما صهران ، وكلاهما فنان نحات ، وأولهما كان يشغل وظيفة مدير جماعة النحاتين . ولقد عاصر

الاثنان نهاية حكم "أمنحتب" الثالث ، وعهد "أمنحتب" الرابع ، وربما امتد بهما العمر حتى مجيء "توت عنخ آمون" ، ويلاحظ أن المقبرة لم تقسم إلى جزأين ، وهكذا فى أغلب الأحيان كان هذان الشخصان يساهمان معا فى الشعائر الخاصة بكل منهما ، بل أنهما فى إطار بعض المشاهد كانا يكملان بعضهما .

ولقد أنجزت الرسوم فوق جدار مغطى بالآجر المطلى باللون الأبيض ليكون بمثابة خلفية للألوان . وبداخل الحجرة الأولى على يمين الباب مثلت العديد من المشاهد الحرفية ، إنها تثير اهتمامنا خاصة ، وتساعد على معرفة التقنيات المتبعة وقتئذ، وتبين مختلف الحرف . فهاهم الصائغون يقومون بوزن الذهب ، وصناع الأبنوس يعالجون أخشابه بواسطة أقواس خاصة ، ثم عمال الترصيع وهم يعملون فى أحد الصناديق الفخمة لتقديمها للفرعون ، وفخرانى يقوم بتشكيل إناء من المرمر ، وعامل الكرتون والورق المقوى وقد انهمك فى صنع صدرية لإحدى المومياوات ، وبعض الرسامين والنحاتين فى لحظة إبداعهم الفنى ، وعدد من النجارين والحدادين وقد انهمكوا فى أعمالهم . ويتسم المشهد المبين للنجارين بشىء من الفكاهة : فمن خلال بعض من الدعابة ، أراد الرسام أن يعبر عن التعارض ما بين النجار قاطع ألواح الخشب ، ويتصف بخشونة المظهر وبشعره الأشعث ، وبين زميله الذى يقوم ، بواسطة بلطة ، بنحت علامة الحماية " سا" ، ويتميز عمله عامة بالدقة والمهارة الخاصة ، ونلاحظ أن الرجل " ذو المظهر الخشن " ، يضع على رأسه شعرا مستعارا قصيرا .

وعلى يسار مدخل المقبرة ، تصف ثلاثة مناظر ما يلى : مأدبة كبرى ، والحج إلى أبيدوس ، والموكب الجنازى ، وكذلك المشاهد التى تؤدى إلى المقبرة . وتتسم هذه المشاهد الأخيرة خاصة بالحيوية الواضحة ، وبتنسيقها الدقيق البارع : زوجة المتوفى وخدمه ينعون فقدان الزوج والسيد فى آن واحد ، وفوق المركب الجنازى التى تقلهم نحو موقع المقبرة (على الضفة اليسرى للنيل) مثلت مجموعة من الرجال ، خيم عليهم الصمت وشملهم السكون التام ، وهم جالسون فوق المقصورة التى حفظت بداخلها مومياء المتوفى ؛ إنهم يكوّنون بذلك تعارضا بالغا مع المجموعة المجاورة من النساء الناحبات ، وقد كونت أجسادهن ، وأذرعهن وأيديهن المضطربة انحناءة واضحة نحو مؤخرة المركب : وكأنها حركة أسف وتحسر على ترك دار العائلة . وتعارضا مع

مجموعة ألوان أغلبية المشهد ؛ المكونة من العاجى المائل للاحمرار والوردى ، ها هى شجرة بردى رائعة الجمال فائقة الإزدهار ، خضبت باللون الأخضر الصريح ، عملاقة القامة تكون مقدمة المركب : إنها بمثابة الأمل في بعث جديد . إذن فقد تكاثفت مجموعة الحركات والأوضاع والخطوط والألوان ؛ من أجل الإيحاء بأن هذه المركب قد أبحرت من شاطئ الموت إلى عالم الأبدية والخلود . والجدير بالذكر أن المركب الجنازى حالما يصل أمام المقبرة فسرعان ما يؤدى الكهنة فوق المومياء القائمة رأسيا شعائر التطهير بواسطة المياه ، وفتح الفم ؛ فهما هما صورتان بالغتا التأثير : نرى زوجة المتوفى الملتاعة المتأسية ، وقد جلست القرفصاء تحت قدمى موميائه الملفوفة باللفائف ، وهى تخبط على رأسها بذراعها اليسرى ، وتمد يدها اليمنى فوق قدمى المومياء فى حركة وداع أخيرة . وأمام خلفية من المربعات ذات اللون الأسود والأبيض ، وقفت امرأة حزينة ناحبة ، وقد رفعت ذراعيها عاليا تعبر عن أساها ولوعتها المنفردة .

وقد يلاحظ أن بعض الأشكال قد اتخذت طابعا أكاديميا (اصطلاحيًا) بحتا ، فى حين أن البعض الآخر يبدو أكثر تأججا وواقعية ، معبرا عن إحساس دافق ومرهف ، بل ربما أن بعض المناظر تعتبر كمقدمة مبكرة للسمات الجذابة الرائعة التى بدا عليها فن الرسم الملون إبان عصر الرعامسة .

وبعد فترة من الاكتمال والنضوج اندلعت الأزمة المتوقعة ، فهى بدون ريب النهاية المحتملة لتطور طويل الأمد ؛ بل ورد الفعل المنتظر فى مجابهة أسلوب فنى أصبح مغرقًا فى الأكاديمية (الاصطلاحية ، التقليدية) ، ومولعًا غالبا بالامتياز النموذجى .

فترة العمارنية أو الفرعون المارق

أمنحتب الرابع – أخناتون

فى حوالى العام ١٣٧٠ ق.م . ارتقى عرش مصر المجيد مراهقٌ يافع ، فى الخامسة عشرة من عمره ، إنه الابن الوحيد الذى أنجبه "أمنحتب" الثالث من زوجته "تى". ولقد استمر "أمنحتب" الرابع فوق العرش حوالى تسعة عشر عاما .... وشب فى بلاط ملكى تحوطه الأبهة والفخامة الفائقة حيث البذخ والثراء الصارخ ، بجوار أمه المتسلطة

المسيطرة ، ومن حوله الكثير من السوريين ، والفنيقيين ، وأفراد من كافة شعوب الإمبراطورية الذين كانوا يتجمعون ويعيشون فى مدينة "طيبة" الجامعة لأجناس مختلفة ، وعلى مقربة من كهنة آمون الفائقى الثراء . وسرعان ما ظهرت على هذا الأمير منذ نعومة أظفاره علامات التصوف والورع .

لقد كثرت فى عصرنا الحالى الآراء التى ذُكرت عن تلك الفترة ، ولعلنا لا نعتقد أن الأمر كان مجرد ديانة توحيد مباغتة ؛ فمنذ أزمنة موغلة فى القدم كان « الإله الأعظم» هو الذى يتجه إليه المصريون دائما بدعواتهم وابتهالاتهم ، وكان بمقدور هذا الإله الخالق (قوة عظمى إلهية متناثرة فى كافة أنحاء الكون) أن يتجلى فى أسماء وأشكال مختلفة ومتباينة . ومن خلال نصوص الأسفار الجامعة والحكم كان الأمر يتعلق دائما « بالإله الخالق » فى كافة العصور والأزمنة ، ومن هذه النصوص نفسها استلهمت الكتابات اليهودية والمسيحية على أوسع نطاق ، ولاشك أن "أمنحتب" الرابع ، وقد دفعه انعكاس لا إرادى ضد مظاهر البذخ والثراء الفاحش الذى يحظى به "آمون" وكهنته ، فاتجه إلى تأسيس سيادة عقيدة الإله "آتون" ؛ أى قرص الشمس ، وهو للتجلى الإلهى الذى عرف منذ أقدم العصور ، وذكر من قبل فى «متون الأهرام الملكية» منذ الأسرة الخامسة والسادسة ، ولذا فقد أراد أن يطلق على نفسه وقتئذ اسم "أخناتون" (« الذى يحبه آتون») ؛ وفى العام الرابع من حكمه غادر طيبة (الواقعة تحت سيطرة كهنة آمون) ، وعمل على تشييد عاصمة جديدة : أخيتاتون (« أفق آتون ») بالموقع الحالى لتل العمارنة على بعد ٣٢٠ كم شمال طيبة ، بالضفة الشرقية للنيل . إن "أمنحتب" الرابع ، قد أراد أن يدمر كافه معالم الديانات العريقة القدم بكل مكان ، ووصل بذلك حتى أراضى النوبة ، فأغلق المعابد ، واستولى على كنوز وثروات الأماكن المقدسة ونقلها إلى العمارنة . ولكن على ما يبدو أن نشاطه لم يعم على الجميع : فقد استمر الكثيرون فى عبادتهم لـ "أوزيريس" ورع – حور آختى" (إحدى التجليات الأخرى للشمس) بصفة خاصة .

واستتبع ذلك أيضا انقلاب فى المجال الفنى . ومع ذلك فإن المبادئ الأساسية المتعلقة بالتعبير التخطيطى التى كانت ترمى قبل كل شىء ، من خلال سلسلة من الوسائل ، إلى إبراز اكتمال كائن ما ، أو شىء ما ، أو أحد المشاهد خارج المجال

البصرى ، والنطاق الزمنى ، هذه المبادئ الأساسية لم تمس مطلقا . والسبب : أنها كانت ملتحمة تماما بالشعور والإحساس المصرى المتعمق الجذور . ولكن من خلال الرغبة شبه المرضية فى بلوغ الكمال ، تمخضت سمات التشوه والكاريكاتورية . ولاشك أن التجلى الفعلى للفن الحديث وقتئذ هى صورة الأعمدة الأوزيرية التى اكتشفها هنرى شيفربيه عام ١٩٣٠م ، بالفناء الكبير المؤدى إلى مدخل معبد « جم آتون» ، وهو معبد فسيح الأرجاء كرس من أجل "آتون" ، وكان قد شيده "أمنحتب" الرابع فى الكرنك (قبل انتقاله إلى العمارنة) ، ويقع شرق ساحة معبد "آمون – رع" ، فأمام الأعمدة الثمانية والعشرين المشيدة من الحجر الرملى ببهو الأساطين الداخلية ، والتى لايقل ارتفاع الواحد منها عن أربعة أمتار ، يتراءى الشكل الحديث للملك بوجهه الضامر النحيل ، وعينيه المفرطتى الانحراف إلى أعلى عند طرفيهما ، وشفتيه الغليظتين ، وذقنه المستطيل الضخم ، وعنقه الواضح النحول والاستطالة (شكل ٦٠). ولايخفى عن العيان مطلقا عدم تناسق جسده : فإن حوضه وفخذيه يبدوان فائقا الاكتناز ، وثدياه منتفخان وكأنهما ثديا امرأة ، والجزع لا أثر فيه لأية عضلات ظاهرة ، ويبدو ضيقا وضامرا ، بل ويتعارض مع اكتناز شكل الحوض ، وخصر الفرعون نحيل ، وردفاه ضخمان ، وكتفاه متهدلان وفائقا الاستدارة ، أما ذراعاه فهما نحيفان ، وساقاه قصيرتان ، ها نحن إذن أمام كائن غير مستقر على حال فهل هو رجل أم تراه امرأة ؟ .... ولكن لعلنا نعرف أن الشمس التى يجسدها الملك فى العالم الدنيوى هى « الأب والأم لكافة البشر » ، أو كما تقول بعض الترانيم السابقة لعهد "أمنتحتب" الثالث : « الأم الحانية لجميع الآلهة والبشر » ، ولاريب مطلقا أن مثل هذه التماثيل هى بمثابة تعبير فنى بحت ، فالملك على ما يبدو لم يكن بمثل هذا التشوه الجسدى ، بل الأمر بدون شك مجرد تجلٍ عقائدى لملك أراد أن يكون الشبيه المتطابق للآلهة أو بالأحرى : " آتون الحى " فى العالم الدنيوى .

وهكذا وعلى مدى تلك الأعوام الأربعة عشرة من المغامرات والمجازفات الفنية كانت العائلة الملكية وكبار موظفى المملكة يمثلون من خلال تماثيلهم ، أو نقوشهم البارزة ، أو الرسوم الملونة ، بنفس « تشوهات » الفرعون رغبة منهم فى نيل رضاه. وليس من الصعب مطلقا التعرف على ملامح الأسلوب الفنى « العمارنى » : امتداد

الجمـجمـة إلى الخلف بشكل مبـالغ فيـه ، اسـتطاله الوجـه ، ضـيق الصـدر مع بروز الثـديـين ، انبعـاج شكل البطن فـوق المئـزر ، الذى ينسـدل حـتى أسـفل الركـبـتين من الخلف ، ثم يلتف من الأمـام فى هـيئـة جـزأين ذاتا كـسرات ؛ وأحـيـانا يلحق به جـزء أمامى مزخرف : إنه بالقطع تمثيل يفتقر إلى الجمال والرقة ، بل يوحى بالكآبة والملل ، فى إطار حكم فرضت فيه فلسفة الفرعون على كافة أفراد بلاطه .

ولاشك أن الرغبة فى إبراز الحياة الواقعية من أكثر جوانبها حميمية قد أظهرت فى بعض الأحيان شيئا من الألفة ، غير المحتملة أو المرغوبة غالبا .... وكمثال على ذلك : تمثال صغير (حاليا بدون رأس) للفرعون راكعا على ركبتيه « وعارى الجسد تماما » ، ويتسم جسمه بكافة التشوهات الدارجة وقتئذ فى مجال فن النحت (من الحجر الجيرى ، ارتفاعه ٤٢,٠ ، بمتحف برلين) .

ثم هناك أيضًا تمثـال صـغـير آخر (من الحـجـر الجـيـرى ، ارتفـاعـة : ٤٢ سم بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، ومن خلاله يبدو ملك مصر جالسا فوق عرشه ، وقد أجلس على ركبتيه إحدى بناته وهو يقبلها على شفتيها . فأين تراها راحت عظمة وجلالة الفراعنة السـابقين ؟ من الواضـح إذًا أن هذه الرغبة فى تصوير الأمور على طبيعتها ، والتى تمادت إلى أقصى حدودها تبرر سبب وجود عدد هائل من الدراسات ، والأقنعة المصنوعة من الجص ، وبعض القوالب التى عثر عليها بالعمارنة .

ومع ذلك فهناك الكثير من الأعمال الفنية التى عولجت بأقل قسوة وعنف . إنها بالقطع وليدة أسلوب عمارنى مخفف وملطف إلى حد ما : ونخص بذلك هذا التمثال الصغير المحفوظ حاليا بمتحف اللوفر ، وهو من حجر الصوان ، وارتفاعه ٦١ سم ، إنه يمثل الملك جالسا فوق عرش مكعب الشكل عليه وسادة صغيرة ، وقد توج رأسه "بالنمس" الملحق به "الحية الحامية" ، ويرتدى المئزر العمارنى ، وبيده اليمنى التى رفعها فوق صدره أمسك بمذبته ، ولكنه لايحمل صولجان السلطة الملكية بيده اليسرى التى اراحها فوق فخذه ، ويكاد وجهه أن يكون طبيعيا ، والوضع الذى اتخذه قد يرجع إلى أزمنه غابرة . ونستطيع أن نتبين معالم الأسلوب العمارنى الملطف إلى حد ما أيضا بتأمل تمثال نصفى للفرعون ، يعرض حاليا بمتحف اللوفر ، ويصل ارتفاعه إلى ٥٥ سم ، من الحجر الجيرى : وبدت رأسه التى اعتلتها الخوذة الزرقاء ، على شىء من الاستطالة الطفيفة نحو الخلف ، أما الوجه والذقن فقد امتدا إلى الأمام . وربما تنطق

القطعة الفنية بشىء من الرقة بل وتتراءى على قسماته ابتسامة ما . إن هذه الأعمال الفنية ترجع قطعا إلى النصف الثانى من فترة حكم هذا الفرعون ، أى بعد انقضاء فترة المظاهر الثورية التى وقعت فى العام الرابع من حكمه .

فى أغلب الأحيان بقيت الأوضاع التى تتخذها التماثيل على وفائها للتقاليد القديمة : فها هو الملك يقدم مائدة قرابين (تمثال صغير من الحجر الجيرى ، وارتفاعه ٤٠ سم ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، ثم نراه بعد ذلك على هيئة حامل لوحة (تمثال صغير من المرمر ، ارتفاعة ١٢ سم ، بمتحف برلين) ، وتتشابه الرأس فى هذه القطعة الفنية بالنسبة لخطوطها عامة بالتمثال الصغير المعروض باللوفر (ثانى مثال ذُكر آنفا) ... وأحيانا ، قد تميل الأوضاع إلى المزيد من الطبيعيه : يرى الملك ، واقفا وقد تزين بأفخر زينته ، ويضع بكل بساطة يده اليمنى المقفلة أمام صدره ، وتُرى ذراعه اليسرى متدلية ، كأى فرد عادى ، بجانبه ، وقد بسط راحته (تمثال خشبى ، راتفاعه ٢٥ سم ، بمتحف برلين) .

وحقيقة أن النحاتين قد اتبعوا نفس القواعد التى فرضها الملك الجديد ، ولكنهم مع ذلك قد بينوا عن قدراتهم ومهارتهم ، وقدموا ، فى بعض الأحيان روائع فنية بكل معنى الكلمة ؛ التى كانت خاصة ضمن الأشكال المتعلقة بالملكة "نفرتيتى" . وجمال هذه الملكة لاجدال فيه مطلقا ، وهى غير محددة الأصل تماما . فربما كانت أميرة ميتانية ، حضرت إلى مصر لهدف توثيق عرى التحالف بين (الدولتين) العظيمتين فى ذاك الحين : مصر وميتانيا ؛ وعند وصولها إلى أرض الفرعون ، أطلق عليها اسم « الجميلة القادمة » ؟ ... بل ربما كانت ابنة « آى » ، أحد كبار موظفى البلاط الفرعونى ، الذى تمكن من اعتلاء العرش فى أواخر الأسرة ؟ ... أم قد تكون ابنة "أمنحتب" الثالث من زوجته «تى» ؟ عموما لم يزل منبتها الأصلى حتى الآن موضع جدال ، إن تمثالها النصفى المعروض حاليا بمتحف برلين قد ذاع صيته فى العالم أجمع ، وامتلأت كافة محال القطع الأثرية بنسخ منه ؛ إنه أحد أعمال الفنان "تحتمس" بالعمارنة (من الحجر الجيرى الملون ، ارتفاعه ٥٠ سم ، محفوظ حاليا بمتحف برلين) ، ووجهه يشع بنقاء بالغ ورقة ساحرة جذابة ، ويلاحظ أن امتداد الرأس إلى حد ما نحو الخلف يكاد يتلاشى تناسقًا وتناغمًا مع الشكل الخاص للتاج الذى توِّجت به الملكة ،

ولم ترتد مثله أية ملكة أخرى : إنه يبدو فى هيئة غطاء للرأس يزداد اتساعه عند جزئه الأعلى ، وهكذا نجد خطا مائلا مستطيلا يضفى الكثير من الجلالة والعظمة على هذا الوجه ؛ وهو يبدأ من قمة التاج لنهاية ذقنها . والشكل برمته عند النظر إليه من الأمام من خلال خطوطه الأساسية يوحى بشكل تويج الزهرة المتفتحة .

وهناك تمثال صغير آخر معروض أيضا بمتحف برلين من الحجر الجيرى ، يبلغ ارتفاعه ٤٠ سم ، يمثل الملكة وقد تقدمت إلى حد ما فى السن ، ارتدت ثوبًا طويلاً شفافًا فضفاضًا ، وبدت وجنتاها على شىء من الضمور ، وتشوب وجهها بعض التجاعيد ، التى تنم عن الإرهاق ، أما ظهرها فيميل قليلا إلى الانحناء ، وصدرها الضئيل الجذاب قد بدأ يتراخى بعض الشىء . وعن الجزء الأسفل من الجسم ، فقد أصابه بعض الترهل والامتلاء ، مبينا على ما يبدو ، آثار حمل الملكة المتكرر (ست مرات) . ها نحن إذًا أمام قطعة فنية تنطق بواقعية فعلية ، تقترن بالرغم من ذلك بشىء من التحفظ والرصانة ، وتعبر بدون أدنى شك ، عن نبوغ فنانى النحت و مهارتهم .

ويتراءى لنا جسد إحدى الأميرات ، وهو جزء من تمثال (من الحجر الرملى ، وارتفاعه ١٥ سم بمتحف الجامعة بلندن) ؛ وقد وضّح معالمه رداء فضفاض شفاف ذو كسرات متعددة (أحدث طراز وقتئذ) : إنه غاية فى الجمال ، وقد استُلهم قطعا من الاتجاه الكلاسيكى الذى يقارب شبها الأسلوب الهللينى . ولكن مثل هذا العمل فى تلك الفترة الزمنية كان نادرا واستثنائيًا .

ها نحن إذن نلحظ اتجاهًا واضحًا نحو التعبير عن الألفة ، والرغبة فى إبراز البساطة الطبيعية إلى أقصى حد ، ويتجلى ذلك بكل وضوح خاصة ، فى تمثال - مجموعة صغير يعرض حاليا بمتحف اللوفر (من الحجر الجيرى ، ارتفاعه :٤٥ سم) : إنهما أمنحتب الرابع ونفرتيتى ، واقفان معا متجاوران ، وقد استندا إلى عامود ظهرى ضخم ، إنهما يبدوان فى أبهى وأفخم زينتهما ، وقد تعانقت أيديهما . وحقيقة أن هذه القطعة الفنية تنطق بالفخامة والعظمة ، ولكنها مع ذلك تشع جاذبية وسحرا ، وربما أن شعورنا هذا عند النظر إليها مرجعه إلى حقيقة وصدق الوضع الذى اتخذه هذان الزوجان ، وقد ارتبطا بعاطفة رقيقة متناغمة ، وكأنهما بالفعل ، أى زوجين عاديين .

جملة القول ، إن الاستحداث الفنى فى عهد "أمنحتب" الرابع /قد ارتكز خاصة على "كاريكاتورية" الكائن البشرى ، والرغبة فى إبراز أقصى حدود البساطة .

هذه السمات نستطيع أن نلحظها أيضًا فى النقوش ؛ لقد ظهرت أولى هذه النقوش بمعبد "جم آتون" ، ونفذت جميعها بأسلوب الحفر ، إن هذا المعبد وكذلك المعابد التى أمر الملك بتشييدها ، فى كل من أبيدوس والأشمونين ، وأسيوط ، وهليوبوليس ومنف ، كانت جميعها بدون سقف : والهدف من وراء ذلك إتاحة الفرصة أمام أشعة الشمس الإلهية ، بأقصى قدر ممكن ، للدخول إلى هذه الأماكن المقدسة . ولقد تحولت كافة هذه المعابد إلى أطلال بعد انهيار حكم أخناتون وتلاشى معالم الفلسفة التى أراد بكل عنف وشراسة أن يفرضها . ولكن بالرغم من ذلك فقد ساعدت إحدى الابتكارات التى ظهرت وقتئذ على الإلمام بالكثير من عناصر هذه المعابد ، فقد عرفنا أن الجزء السفلى منَ الأعمدة الثمانية والعشرين بساحة "جم آتون" المعمدة قد شيدت" من كتل الحجر الرملى الضئيلة الحجم ، يطلق عليها اسم "تلاتات" بنفس مقاس قوالب اللبنة الدارجة (٥٥ × ٢٤ × ٢٠) ، ورصت بأسلوب متصالب . وعلى ما يبدو أن تقنية التشييد المستحدثة هذه قد استخدمت للمعبد بأكمله ، فعشرات آلالاف من الكتل الحجرية بهذا المقاس التى أعيد استعمالها فى الكرنك والأقصر فى بناء مقاصير ومنشآت "أخناتون" بعد تدمير معابد آمون تقول ذلك وتؤكده " ، وباعتبارها سهلة النقل والتفكيك ؛ فقد استعان بها "أمنحتب" الرابع فى بناء عدة معابد أخرى (أنجزت فى أسرع وقت ممكن) ، بفضل هذا الأسلوب ، قبيل انتقاله إلى العمارنة .

حقيقة أننا لا نلم إلماما تامًا بمضمون المناظر المنقوشة على جدران (التلاتات)؛ ولكن تلك التىَ وصلت إلى علمنا تشير إلى المواكب والتجمعات : حشود متجمهرة ، وجنود يمرّون أمام الزوجين الملكيين لحظة خروجهما ، ووصول البعثات الأجنبية القادمة إلى مصر للتعبير عن ولائها للملك والعائلة الملكية ، ومناظر للصحراء حيث تعدو الغزلان بأقصى سرعتها . ولقد كثر تمثيل البناء المعمارى وقتئذ عما كان عليه فى الماضى ، وبينت الكثير من هذه "التلاتات" أيضًا مناظر طبيعية عديدة : مزروعات ونباتات وكروم وحقول القمح وزهور (عطرية ، وزهرة الربيع "مارجريت") .إن أسلوب النقوش الغائرة يعمل قطعا على إبراز الأوضاع والحركات التى تضفى عليها مهارة

النحاتين وبراعتهم صدقا وحقيقة بالغة . فهذه على سبيل المثال يد الملك تقدم لـ "آتون" غصنا لينا من نبات البردى وقد التوى إلى حد ما وتقوس إلى الداخل (من الحجر الجيرى ، ارتفاع : ٠,٣٢ م ، نيويورك : مجموعة "شمل") . وكذلك نستطيع أن نرى يد الملك ، مرة أخرى ، بأصابعها المرنة اللدنة ، وقبضتها المتناغمة الاستدارة ، وهى تضع لتوها بطة مطهية فوق الهيكل . لا شك إذن ، أن أكثر ما يميز نقوش "التلاتات" هذه هو الانسيابية ودقة الحركات وحقيقتها ، والميل الواضح إلى البساطة والطبيعية ؛ ومع ذلك فهى لم تتعد حدود العقيدة الجديدة .

ومن المعروف أن بعض النقوش النادرة التى ترجع إلى نفس تلك الفترة الزمنية متناثرة فى مختلف المتاحف ، والبعض منها على ما يعتقد كانت أصلا جزءًا من القصور الملكية ، أما البعض الآخر فهى مجرد مناظر صغيرة عثر عليها فوق مذابح المقاصير الخاصة بمنازل الأفراد . وأحد هذه النقوش (من الحجر الجيرى ، ارتفاعه ٠,٣٢ ، بمتحف برلين) يمثل "أمنحتب" الرابع و"نفرتيتى" ، وقد ارتديا ملابس على أحدث الطرز السائدة وقتئذ ، وهما جالسان متقابلان وجها لوجه فوق مقعدين صغيرين عليهما بعض الوسائد ، وقد احتضن الملك بين ذراعيه إحدى بناته (فمن المعروف أن الزوجين قد أنجبا ست بنات) ، وتبدو الطفلة الصغيرة العارية تماما وهى تقرب رأسها من فم أبيها ، تشير بيدها اليسرى ناحية أمها . وفوق ركبتى الملكة ، جلست إحدى الصغيرات الأخريات ، وهى تومئ إلى أبيها بإصبعها ، لقد أبرز الرباط بين هذين الزوجين من خلال حركة كل من الطفلتين الصغيرتين التى تعتبر على المستوى الأفقى بمثابة الرابطة الأساسية للمنظر ، وهذا المنظر بأكمله يخضع لحماية القرص الشمسى (وقد تحلى "بالحية الحامية") الذى امتدت شعاعاته نحو الزوجين الملكيين على أوسع مدى ، وانتهى كل منها بيد بشرية ، وبذلك فهى تعمل على المستوى الرأسى على إقامة الصلة ما بين السماء والأرض ، وبين الإله "آتون" والشكل الملكى "أخناتون" ، وتم كل ذلك فى إطار ملون يميل قليلا إلى التجمد والتسمر .

وكذلك الأمر بالنسبة للمناظر الطقسية : فيقوم الفرعون بتقديم القرابين للإله الشمسى المشع بضيائه وقد أحاطت به زوجته وبناتهما ، ومعهن أيضًا ، يرى وهو يهدى العقود الذهبية إلى أتباعه من كبار الموظفين .

أما عن نقوش المقابر الخاصة في عهد العمارنة فهى تقريبا تصور العائلة المالكة من خلال مناظر سياسية أو عائلية أو دينية . ولا يوجد بها أى أثر لمناظر الولائم أو الجنازات . يتبين إذن ، أن كل شىء كان خاضعا لهيمنة فرعون مصر الشاب ، من أجل استكمال حلمه العقائدى الذى كانت شخصيته المبتكرة تهدف دائما إلى الامتزاج بالجوهر الإلهى ، أو بالأحرى حلم الملك .

وأما عن الرسوم الملونة التى عثر عليها ، فأغلبها فوق بقايا الجدران أو الأرضيات وأسقف القصور الملكية . إنها تتكون أساسًا من المناظر الطبيعية : نباتات وأجواء ريفية، والتى كانت قد تطورت منذ عدة قرون ، ولكنها فى العمارنة بلغت أوج تألقها وازدهارها . ومن قبل كان "أمنحتب" الثالث قد شيَّد ، على الضفة اليسرى للنيل ، "بالملقطة " (على مقربة من مدينة هابو) قصرًا ومدينة خاصة بالبلاط الملكى ، لم يتبق منها حاليا سوى الأطلال : وفى نطاقها ، وبعد العام التاسع والعشرين من حكمه ، كانت تقام الكثير من الاحتفالات الرسمية . وربما يرجع مثل هذا التصرف من جانب الفرعون كبادرة أولى من ناحية ، ولشعوره بضرورة الابتعاد عن الكرنك والأقصر، ففيهما كانت سطوة ونفوذ كهنة آمون قد تفاقمت إلى أقصى درجة . وتدل بعض البقايا التى عثر عليها أن أرضية هذا القصر كانت قد زخرفت بأشكال الزهور والطيور ومناظر طبيعية : زهرة الترنجان ، والأقحوان ، واللولبية ، ولوتس المستنقعات والنهر ، حيث يرفرف فى أنحائها الأوز وطيور القاوند. ويبدو التعبير الفنى هنا مماثلا تمامًا لمثيله فى قصور العمارنة ، والرسوم الملونة تستحوذ على الأنظار برقة خطوطها ونعومة ألوانها ، كما يلاحظ أنها تميل أيضًا إلى الأسلوب الطبيعى : فهى تصف الحيوانات والطيور أثناء مرحها ولهوها بين أدغال أشجار البردى أو فى جنبات النباتات المزهرة.

حقيقة ، إن الكثير من مناظر الرسوم الجدارية الملونة قد دمرت ، ومع ذلك فقد تبقت بعض أجزائها وحفظت بالمتاحف : استمدت غالبا من بعض المجموعات

الخاصة التى تم جمعها فى أواخر القرن الماضى . وها هى على سبيل المثال ، إحدى الرسوم المحفوظة حاليًا بمتحف الأشموليان بأكسفورد : إنها تمثل أميرتين يافعتين جالستين عند قدمى الزوجين الملكيين (انمحت ملامحهما حاليا). إن الأميرتين تجلسان فوق وسائد صغيرة مطرزة ومزركشة ، وهما عاريتان تمامًا وتدل قمساتهما على النمط الجمالى للعمارنة : رأس مستطيلة إلى حد ما ، جبهة مائلة بعض الشىء إلى الوراء ، عينان واسعتان مسحوبتان ، وصدر غائر هزيل ، وبطن منبعجة وأعضاء ضامرة . وها هى كبرى الأميرتين تستدير فى حركة ألفة وود نحو شقيقتها الصغيرة وتداعبها بملامسة ذقنها . والمشهد برمته يوحى بالأسلوب الباروك Baroque (التحرر الفائق فى الزخرفة والحركة والشكل) ، ويتراءى الرسم بأكمله أحادى اللون يغلب عليه العاجى المائل للاحمرار ، يبرز من خلاله فقط لون العيون الأسود ، وهناك بضعة نقاط زرقاء طفيفة تمثل زركشة الوسائد الصغيرة .

لقد استمرت "ثورة" أخناتون القصيرة المدى على المستوى العقائدى والفنى على حد سواء حوالى أربعة عشر عامًا . ولا شك أنها قد تركت بصماتها على الأعمال الفنية اللاحقة ، فنجد أن بعض الملامح العمارنية ، (خاصة استطالة الرأس والوجه ، وبعض الامتلاء بالجزء السفلى من الجسم المترهل إلى حد ما) قد أبرزت أحيانا معالم هذا التأثير الأبدى على الوجدان الفنى . ولكن بانقضاء وقت ما ، استطاع الفن المصرى أن يكمل مسيرته الطبيعية ، ويتخلص من تلك "الذكريات" .

توت عنخ آمون

توفى "أمنحتب" الرابع حوالى عام ١٣٤٥ ق . م . ومن بعده ارتقى "سمنخ كارع" عرش مصر . ونحن لا نعرف الكثير عن هذا الملك اليافع الذى مر مرورًا عابرًا خاطفا ، لقد اعتقد البعض لفترة طويلة أنه مجرد صهر لـ "أخناتون" ، ولكن لا ينتمى إلى نفس دمائه الملكية ، ثم ظهرت نظريات جديدة فى الوقت الحالى تقول بشىء من التردد ، إنه ربما يكون ابنا لـ "أمنحتب" الثالث أنجبه فى أواخر عمره ، أو ابنا لـ "أخناتون" من إحدى محظياته ، أو قد يكون ابن "آى" أحد كبار الموظفين العمارنة الذى قد يكون هو نفسه والد "نفرتيتى". حقيقة ، إنه ليس من السهل التوصل إلى حقيقة الأمر، والسبب :

نقص الوثائق الدقيقة المحددة . ومن خلال هذه النظريات المختلفة المتباينة ، نستطيع أن نقول إن "سمنخ كارع" هو شقيق "توت عنخ آمون" الأكبر ، وصهر "أخناتون" أيضا وكان قد تزوج من ثالث بناته . وعلى ما يعتقد ، أن ملك العمارنة كان يكن لـ "لسمنخ كارع" حظوة وتفضيلا خاصا ، وأنه قد أشركه معه فى الحكم فى أواخر أيامه ، بل ربما أنه قد بعث بهذين الزوجين الشابين إلى طيبة للتفاوض مع كهنة "آمون" للوصول إلى حل للخلافات القائمة معهم . وعند وفاة "أخناتون" ، سارع رجال الدين بطيبة باختيار الشريك الشاب فى العرش ليكون ملك مصر ، وفى هذا الوقت تم تتويج "توت عنخ آمون" ملكا بالعمارنة بأمر "نفرتيتى" ومساعدة أفراد حاشيتها المخلصين ، واستمر هذا الوضع الغريب الشأن حوالى ثلاث سنوات ، وعلى ما يبدو ، أنه بعد وفاة "سمنخ كارع" ، رجع "توت عنخ آمون" إلى طيبة ، وارتد عن عقيدة "آتون" ، وهكذا صار هذا الطفل – الملك (تسع سنوات) فرعونا على مصر .

حقيقة أن الهزة كانت شديدة العنف ، ولكن سرعان ما عادت الآلهة ثانيا ، ورجعت إلى المعابد والازدهار كسابق عهدها ، وأصبحت طيبة ثانية العاصمة السياسية والمدينة المقدسة فى آن واحد .

لقد اكتُشفت مقبرة" توت عنخ آمون" الملك اليافع فى شهر نوفمبر سنة ١٩٢٢ م . وكان لذلك دوى واهتمام هائل فى كافة أنحاء العالم ، ومع ذلك فلم يكن هذا شأن حكمه الذى استمر تسعة أعوام فقط ، ويبين عن الرجوع إلى التقاليد والعقيدة السالفة ثانيا . وعاد الفن مرة أخرى إلى أسسه السابقة ، ولكن كان من الصعب عليه أن يتخلص تماما من تأثير التغيير العمارنى . حقيقة أنه كان يبدو واضح الأناقة فى معظم الأحيان ، وغالبا يصل إلى درجة تصنع الرقة فيبدو باهتا غثا، وربما اعتبر ذلك بمثابة محاولة للمهادنة والاتفاق ما بين مهارة الفنانين ومحاولة الوصول إلى تعبير هادئ رصين وأكثر توافقا. فمن منا لم يُحِطْ علما بقناع "توت عنخ آمون" المصنوع من الذهب الخالص ؟ إن هذه الصورة الشخصية الممثلة للملك الشاب هى بدون شك إحدى روائع فن الصياغة فى طيبة . فها هو "توت عنخ آمون" يرتدى فوق رأسه " النِمس" المصنوع من الذهب المصقول المرصع بعجائن زجاجية شبيهة اللون باللازورد ، ومبينا عن كسرات تسريحة شعره المنمقة ، وفوق جبهته ينتصب شكل

الإلهة الصقر "نخبت" والإلهة الكوبرا "واجيت" كدليل لسلطته الملكية على كل من مصر العليا والسفلى . وأما عيناه فقد صنعتا من مادة الكلسيت الأبيض (كربونات الكالسيوم المتبلور) ، وحدقتاهما من حجر زجاجى أسود، وخطط الحاجبان وطرف العينين من نفس العجائن الزجاجية ذات اللون الأزرق – اللازوردى ؛ هذا اللون استعمل أيضا من أجل تحديد خطوط اللحية المجدولة ، وانبسط على صدره عقد عريض الشكل مرصع بأحجار كريمة من الكورنالين ، واللازورد والفيروز ، وينتهى على الكتفين بواسطة شكلين يمثلان رأس صقر . إنها قطعا صورة شخصية محددة ودقيقة وتنطق بواقعية صادقة وصريحة ، ويتبين من خلالها شاب فى ميعة الصبا ، وجه مائل إلى الاستدارة مازالت ملامحه تنم عن الطفولة ، عيناه واسعتان ، وأنفه قصير وأفطس إلى حد ما من أسفل . وقطعا كان هذا القناع يوضع مباشرة فوق وجه المومياء ، وقد تضمن فى التابوت الداخلى (عشر على ثلاثة توابيت متداخلة فى بعضها بعضا) الذى يمثل الملك ملفوفا ومدثراً كمثل "أوزيريس" ، وقد أمسك بصولجان ومذبة (من الذهب واللازورد وصنع هذا التابوت من الذهب المصمت ، "٢٢" قيراط ، بسمك لا يقل عن ٢,٥ مم – ٣,٥ مم ، ويصل وزنه إلى حوالى ١١١٠ كجم) من الذهب الخالص الحر ، و"النمس" أيضًا من الذهب ، وكذلك اللحية ذهبية ومرصعة باللازورد ؛ والشكلان الممثلان لنفس الإلهتين الحاميتين للملكية قد نصبتا هنا أيضًا فوق جبهة الملك ، ويبدوان مرة أخرى عند الجزء الأسفل من جسده وهما يحيطانه بأجنحتهما المنبسطة ، لكى تتلاقى فى النهاية فى حركة متناغمة متناسقة ، وقد رصع ريش هذه الأجنحة بالأحجار النفيسة (الكورنالين ، اللازورد ، الفيروز) ، ترصيعا دقيقا رفيع المستوى . وأحيطت مقدمة عنق الملك بعقد مكون من صفين من الأحجار الثمينة ، ومن الذهب الطبيعى والذهب الملون بالقرمزى أو الزجاج الأزرق اللازوردى . وفوق الجسد بأكمله رصعت طبقة طفيفة من الزخرفة فى هيئة ريشات رقيقة . ثم هناك أيضا عقد عريض الشكل وأساور مرصعة بالأحجار الكريمة المتعددة الألوان ؛ لتضفى المزيد من الفخامة والروعة على هذا التابوت الملكى الذى يفوق فى نفاسته وسمو قيمته كل ما رأيناه من قبل .

ولقد بينت التماثيل العديدة الممثلة لـ "توت عنخ آمون" التى تم اكتشافها عن هذا الوجه ذاته الذى تنم استدارته عن سمات الطفولة ، بعينيه اللوزيتين الواسعتين المنحرفتى الطرف ، إنه يعتبر كصورة أصلية تلاحظها خاصة من خلال تمثالين توأمين للملك ، عثر عليهما بخبيئة الكرنك (من الجرانيت ، ارتفاعهما : ١,٥٧ م ، بمتحف القاهرة) ؛ لقد عبر الفنانون دائمًا عن صبا الطفل الفرعون ورشاقة قده . وضمن الكثير غيرها ، تجدر الإشارة إلى التمثالين الخشبيين المصقولين ذوا اللون الأسود اللذين يقفان لحراسة مدخل حجرته الجنازية (ارتفاعهما : ١,٧٠ ، بمتحف القاهرة) . ويلاحظ أن الشعر والعقد العريض الشكل والصدرىّ ، والأساور التى تغطى الذراع والساعد والمئزر والعصا الضخمة والصولجان قد صنعت جميعها من الذهب الخالص ، إن الأسود والذهبى هما لونا البعث : فالأسود ، هو لون الإله "أنوبيس" الذى كان يجيد الحفاظ على أجساد الموتى ، أما الذهبى فهو يماثل لون قرص الشمس الذى يعمل على البعث اليومى المتجدد دائمًا أبدًا .

على ما يبدو كانت بعض الأعمال الفنية مازالت تحتفظ باللمسات العمارنية ، وربما أنها كانت قد أعدت مسبقا من أجل "أخناتون" : خاصة هذا التمثال لرأس الملك الشاب وقد انبثقت من إحدى زهور اللوتس ، والذى ينم امتداد الجمجمة إلى الوراء عن الأسلوب العمارنى البحت . لقد صور "توت عنخ آمون" هنا فى هيئة "نفرتوم" إله منف الصبى ، الذى يجسد لحظات الفجر وقت بزوغ الشمس ، التى تعمل كل صباح على ازدهار وتفتح زهرة اللوتس .

وربما قد تتفاوت الأوضاع وتتباين ، وتتجدد فى بعض الأحيان ، وتستلهم من إحدى الأفكار التصوفية العقائدية . وحقيقة أن الملك كان ما يزال يُمثَّل بصحبة "آمون" ، أو يُصور فى هيئة حامل – شارات إلهية ، أو يبدو فى شكل تمثال خشبى مغطى تغطية كاملة برقائق ذهبية (ارتفاعه : ٠,٧٥ م بمتحف القاهرة) ، أو كحورس ، وهو يؤدى بعض الطقوس واقفا فوق زورق خفيف من البردى (تمثال خشبى ، باللون الأخضر والذهبى) وهو يصوب خطافه ، الذى مازال سلكه البرونزى الرفيع ملتويا على بعضه ؛ ليقذف به نحو أحد أفراس النهر ، الذى يرمز عادة للإله "ست" ، عدو أبيه أوزيريس . ويصوره تمثالان آخران متشابهان عثر عليهما أيضًا بمقبرته (من الخشب ، ارتفاعهما ٠,٨٧ م بمتحف القاهرة) وهو واقف ، حاملا لعصاة ضخمة ، ومذبة فوق ظهر نمر أسود

(أو ربما فهد) . ولا يستبعد أن الأشكال الممثلة لبعض النمور التى عثر عليها فى مقبرة كل من "أمنحتب الثانى" "وتحتمس" الرابع ، كانت ترجع إلى تماثيل - مجموعة متطابقة بتلك التى ذكرت آنفًا ، حيث دمر جزؤها العلوى (تمثال الملك) ، لأنه أكثر قابلية للكسر ، ولا أثر له مطلقا الآن ، ولقد صور الملك وهو يسيطر على الحيوانات الكاسرة المفترسة بالنهر والصحراء . وبذلك يؤكد دوره كراع لمصر وحامٍ لها ، بل يثبت سطوته على أعداء مصر ، الذين قد يمثلون رمزيا فى صورة حيوانية . لا شك إذًا أن هذه الأعمال الفنية من خلال بعض الأوضاع المستحدثة تعبر عن الرجوع إلى التقاليد السالفة .

وتشد الانتباه أحيانا تلك العصى الضخمة الخاصة بالاحتفالات ، التى يحملها الفرعون عادة . وإحدى هذه العصى التى تعمل سحريا على تأكيد دور "توت عنخ آمون" كملك على " الإمبراطورية " ، تبين بجزئها السفلى شكلين منقوشين فى دقة بالغة لشخص أفريقى وآخر آسيوى يديران ظهريهما لبعضهما بعضا ، ولا تتلامس سوى أقدامهما : ويبدو وجه الآسيوى محدب الأنف غليظ الشفتين ذا لحية مدببة ويضع قلنسوة فوق رأسه ، وقد ارتدى ثوبا ملتصقا بجسده به ثنيات على هيئة عباءة ، يضم عند الوسط بواسطة حزام ذى أربعة صفوف . وقد نقش هذا الشكل من العاج ورصع بعجائن ملونة . أما عن شكل الأفريقى ، فهو نمط عرقى فائق الوضوح ، وقد نحت من الأبنوس وصنع ثوبه الملتصق بجسده من الخشب المكسو برقائق الذهب ، وقيدت ذراعاه بقطعة من الحبال ، وهكذا فكلما خطا الفرعون خطوة واحدة ينحنى أعداؤه ويلعقون التراب . والنموذج الذى يتضمن شكلين أو واحدا فقط وفقا للأحوال ، يُرى فوق أشياء أخرى عديدة .

لاريب أن فنانى عصر "توت عنخ آمون" هم الذين أتموا التمثال الثانى الذى عثر عليه فى « صولب » ، وهو يمثل الملك فى هيئة أسد ، وكان العمل قد بدأ فيه إبان عهد "أمنحتب" الثالث (٧٧) ولم يكمل . وتعتبر هذه التماثيل القوية الأسلوب من روائع فن الرسم الحيوانى ، ويعبر الإهداء المنقوش على هذا التمثال عن استهلال للأيديلوجية التى تطورت خلال حكم الرعامسة : « الإله المكتمل ، أسد الملوك جميعا ، الليث الكاسر عند رؤيته للأعداء » .

ويتجلى إحياء ديانة "آمون" بشكل مهيب خلال الاحتفالات بعيد "الأوبت" ، وهى مراسم ضخمة تتم وسط جموع حاشدة من أفراد الشعب ، على مدى أحد عشر يوما ، إنه عيد ضخم يتعلق بالحياة وبالأجيال ، ولقد عمل الملك الشاب على زخرفة القاعدة الكبيرة ذات الأساطين بمعبد الأقصر التى كان قد شيدها "أمنحتب" الثالث ، ولم يتم زخرفتها . فأمر "توت عنخ آمون "بتزيينها بسلسلة من النقوش البارزة تنم عن أسلوب فائق الدقة، مبينة لمختلف مراحل الموكب المقدس فى إطارها الزمنى والمساحى .

وسرعان ما عاد فن النقوش البارزة إلى سابق تألقه الذى بدا عليه فى العصور السالفة . فقد بينت الكثير من الأدوات التى اكتشفت بمقبرة الملك عن مناظر مفعمة بالحيوية والحياة : معارك حربية ، أو حملات صيد ، أو بعض اللحظات الحميمة فى حياة الزوجين الملكين الشابين . وفوق صندوق كل من العربات الذهبية التى عثر عليها بالغرفة الأمامية لمقبرته ، يطالعنا ثانيا موضوع السيطرة الإمبراطورية : آسيويون وأفارقة مكبلون بالحبال تنم أساريرهم وأوضاعهم عن واقعية متناهية ، بل ويعبرون رسميًا عن سطوة مصر وجبروتها . ولكن فى واقع الأمر لم تكن قد قامت أيه معارك عسكرية منذ عهد "تحتمس" الرابع ؛ وبالتالى فقد تعرضت السطوة والنفوذ المصرى على الشرق الأدنى وقتئذ لأخطار محققة ، وبصفة خاصة من جانب تصاعد القوة الحيثية ؛ فقد بدأت الإمبراطورية فى الانهيار ، ولم تعد الصور والأشكال سوى مجرد تذكرة للانتصارات الغابرة ، وتقاليد لأشكال سحرية المفعول .

وكمجرد ذكرى لدعوة العمارنة التى لم تبتعد كثيرا بعد ، بقيت بعض مظاهر الألفة ، والاهتمام بكل ما هو طبيعى ، ولوحظت خاصة فى الكثير من المشاهد التى تمثل تلك اللحظات الساحرة البسيطة لانفراد الملك وزوجته "عنخ إس إن آمون" ، وطفليهما الأولين . ولقد نقشت إحدى هذه المشاهد الخالية من أى تكلف فوق ظهر عرش للفرعون : خشبى مكسو بطبقة ذهبية ، ومرصع بالأحجار الكريمة وعجائن الزجاج المتعددة الألوان ، وزركش فى عدة أماكن بأوراق فضية . وعادة تتم حماية العرش طقسيا ؛ فنجد أن المقعد المجدول بالخيزران يستند فوق أشكال تمثل قوائم أسد ، تظهر رأسه المنذرة الرهيبة بالجزء العلوى . أما مسندا هذا المقعد الملكى فقد

تكونا من أجنحة ثعبانين ضخمين ، توجت رأس كل منهما بتاج "البشنت" ؛ ويضمان في حركة داعية واضحة المعالم الخراطيشَ الملكية . لا شك أننا أمام تصوير تقليدي بحت ، ولكن ظهر نفس هذا العرش يقدم مشهداً صغيراً بالنقوش البارزة يشع بالخصائص العمارنية : تحت شمس متألقة تبسط أذرعها المنتهية بأيد بشرية ، وقفت الملكة في أبهى وأفخم زينتها ، وهي تمد يدها نحو زوجها الجالس أمامها فوق مقعد، في حركة تنطق بكل الود والحنان ، وخلف الملكة الشابة تنبثق أيكة ضخمة من النباتات والزهور . ولا ريب إذا أن الأوضاع والملابس هنا مازالت تحمل تأثير فن العمارنة ، وقد تم كل ذلك من خلال تألق الألوان والمواد النفيسة .

وفوق غطاء أحد الصناديق المصنوع من العاج والمرصع بالألوان والرسوم الملونة ، صوَّر الفنانُ الملكَة في هيئتها الشابة الرقيقة ، وهي تقدم لزوجها باقتين منسقتين من الزهور في إطارٍ كله ورود وبساتين : إنه بالقطع مشهد يفصح عن الأحاسيس والمشاعر العاطفية (شكل ٢٨) .

وفوق علبة خشبية صغيرة خاصة بالحلي ، مكسوة بطبقة ذهبية وموضوعة فوق مركبة مكسوة بالفضة ، نرى بعض المشاهد المطرقة والمنقوشة بأسلوب فائق الرقة : إنها تعبر في واقعية وجاذبية بالغة عن مراحل الحياة اليومية ، التي يعيشها الزوجان الملكيان . ها هو الفن قد أصبح رومانسيًا .

وهناك أيضاً بعض العناصر التي تتعلق بفن الرسوم الملونة ، ولكنها قليلة إلى حد ما ، خاصة إذا قيست بمثيلاتها في العصور السالفة . فعلينا أن نقر بأن فترة هذا الحكم كانت قصيرة الأمد . وبداخل المقبرة نفسها ، الضئيلة الحجم إلى حد ما ، زخرفت إحدى الحجرات بمشاهد مرسومة بالألوان فوق خلفية صفراء اللون . حقيقة أن أسلوبها يبدو سريعا وخاطفا ، ولكن مواضيعها نادرة : إنها تمثل خاصة الجنازات حيث يقوم كبار موظفي الدولة بجر المحفة الحاملة لنعش الملك . وضمنهم نستطيع أن نميزّ " آي " الذي خلف "توت عنخ آمون" على عرش مصر ، وهو يساهم بعد ذلك في شعيرة "فتح فم" المومياء الملكية . كما صورت أيضا لحظات وصول الفرعون إلى السماء ، وعبور المركب الشمسي في "العالم الآخر" .

وقد زينت أيضاً رسوم ملونة بعض الأدوات التى اكتشفت بمقبرة الملك : صندوق خشبى ذو كسوة من المرمر وملون يعتبر فريدا فى نوعه ؛ على كلا الجانبين المستطيلين بغطائه المقوس تتراءى بعض مناظر الحرب والصيد ، وفقا لخطوط فائقة الدقة ، تتقارب شبها فى نعومتها ورهافتها بأسلوب " النمنمة " الفارسية . وعلى كل من واجهات هذا الصندوق ، تتراءى فى الوسط ، صورة الملك بأجلى عظمتها وهو راكب عربته ، وقد تدافعت جيادها وانطلقت فى ثورة واحتدام فى خط مائل فخم ، قاطعا بجلاء ووضوح التكوين بأكمله ، وخلف الفرعون اصطف جنوده ورجال حاشيته فى هدوء ورصانة فى ثلاثة أقسام ، وتحت حوافر الجياد بدت حيوانات الصحارى والأعداء المهزومين على حد سواء ، وهم يتدحرجون على الأرض ، إنهم رمز الخواء الذى يتعارض هنا مع قوى الفرعون وعنفوانه . ها نحن إذاً أمام مشاهد تتطابق ببعضها بعضا ، وتتجاوب فيما بينها وفقا لنظام توازنى محقق ومصرى بحت ، من خلاله تتكامل أيضا كل من الصور والنصوص ببعضها بعضا . وتتوسط الغطاء من أعلى قائمة الألقاب والوظائف الملكية ؛ وعلى اليسار منظر لصيد السباع ("الإله المكتمل ، ذو القوة الهائلة ، الملك الذى يتحد الجميع معه ، الذى يصارع السباع ...") ، وعلى اليمين : صيد حيوانات الصحارى ("الإله المكتمل ، جبل الذهب ، الذى يشع بضيائه وألوهيته على بلده ، ويتجلى متألقا فوق مركبته ، شبيها بـ "رع" عند شروقه . لقد أمسك برماح أبيه "رع" ، بعد أن اكتشف شراذم حيوانات الصحارى ، وعندئذ اقتنصها جلالته فى خلال لحظة خاطفة ") . وفوق الجانبين المستطيلين لهذا الصندوق : يسارا : مجزرة الزنوج (ها هو الإله المكتمل ، صورة "رع "... يصرع هذا البلد الخسيس " كوش " ، ويصوب سهامه نحو أعدائه) ويمينا : مذبحة الآسيويين : (" الإله المكتمل ، ابن آمون ، البطل الذى لا مثيل له ، صاحب السلطة والسيطرة ، الذى يدحر مئات الآلاف ويلقيهم صرعى على الفور") ، وفوق جوانب الصندوق ، يتجلى" توت عنخ آمون" فى هيئة أبى الهول وهو يدهس أجسام النوبيين والأعداء الأجانب تحت قدميه . وتتألق الألوان هنا وكأنها سيمفونية من السوداء والحمراء والذهبية .

لقد استعاد الفن المصرى ، وفقا لخط تاريخى مستقيم أشكاله وصوره الصريحة الواضحة ، ولكن النصوص من ناحيتها كانت قد بدأت تمهد للأسلوب الوجدانى العاطفى الذى ساد إبَّان عصر الرعامسة .

إن المقبـرة الوحـيدة التى أحطنا بها علما ، والمعاصـرة لـ "توت عنخ آمون" ، بجبانة طيبة بـ "قرنة مرعى" ، (رقم ٤٠) هى الخاصة بالمدعو "حوى" نائب الملك فى النوبة ؛ وقد عرف أحيانا باسم "أمنحتب" الشهير بـ "حوى" ، ولكن قلما كان ينادى به . ولقد شيد معبدا فى "فرس" بالسودان من أجل "كا" "توت عنخ آمون ؛ وفى "نباتا" أيضا على خط الشلال الرابع للنيل أقام كذلك معبداً آخر كرسه لآمون رع ، وبداخل مقبرته الخاصة قدم رسوما ملونة فوق خلفية مصنوعة من الطين والقش ، تتعلق مواضيعها بأوجه نشاطه الرسمية . وقد نقشت مناسبة تقليده لمنصبه من جانب الفرعون : يقدمه وزير الخزانة للفرعون ، بمصاحبة بعض التابعين له وقد انحنوا إجلالا واحتراما ، وينصبه الملك حاكما على بلاد الجنوب ، ويتلقى تهانى زملائه وأصدقائه . كما صورت أيضا رحلته بالسفينة حتى مقره الجديد : فها هى أمه بشعرها الأبيض وقد رافقته إلى ميناء الإبحار ، وفى "فرس" استقبله عدد من الشخصيات العامة . ويمكننا أن نتبعه أيضا ، وهو يمارس مهام وظيفته الجديدة ، ويحضر للملك الجزية والضرائب ، التى جمعها من مناطق الجنوب ، على هيئة صف ممتد يثير الإعجاب فى واقعيته وسماته الفولكلورية : فقد حضر زعماء القبائل النوبية ذوو السمات الزنجية الصارخة ، بأنفسهم ، وقد اعتلى رؤوسهم بعض الريش وتزينوا بالحلقات الذهبية فى آذانهم ، وتضمن المشهد أيضا قرية زنجية انبثقت فى جوانبها أشجار نخيل الدوم . وتبعت هذا الموكب إحدى الأميرات فى مركبتها التى يجرها عدد من الثيران المرقطة بالأسود ، والشهباء . وصاحب الموكب كذلك عدد من النساء الزنجيات والأطفال ، ولقد أحضرت كميات هائلة من الحلقات الذهبية وبعض الأدوات المصنوعة من الذهب أيضا ، بالإضافة إلى زرافة قيدت بقطعة من الحبال يمسكها حارسان ؛ وها هى أربعة ثيران مكتنزة ، من الفصائل المفضلة بمصر تتقدم فى تثاقل ، وقد حضر كذلك أمراء "كوش"، ويتصف حوارهم مع الفرعون الذى أطلقوا عليه لقب "ملك مصر وشمس الأقواس التسعة" ببوادر سمات عصر الرعامسة . ومن خلال أسلوب للتوازن الرسمى البحت ، نجد أن "حوى" هو كذلك الذى يقدم الجزية والضرائب المجلوبة من آسيا أمام الفرعون . وربما ونحن نتأمل هذه المناظر ترجع بنا الذاكرة إلى الرسوم الملونة فى مقبرة "خنم حتب" ببنى حسن ، وفى الرحلة إلى بلاد بونت التى صورت مشاهدها بنقوش بارزة فوق جدران معبد الدير البحرى ، وأيضاً فى الرسوم الملونة بمقبرتى كل من "من خبر رع سنب ، و"رخميرع" إبان حكم الملك "تحتمس" الثالث .

إذاً قد احتفظ الفن المصرى ببعض ذكريات العمارنة ، ولكنه مع ذلك قد أكد عودته إلى المنابع الأصلية .

حور محب

عندما توفى "توت عنخ آمون" - بعد فترة حكم مداها تسع سنوات ، كرست أساسا لإعادة إصلاح وتنظيم المعابد ، ولإرجاع الشعائر الدينية التى عمل "أخناتون" على قمعها- ثارت مشكلة الخلافة بوضوح شديد ، فهو بزواجه وهو فى ميعة الصبا من "عنخ إس إن آمون" الشابة الصغيرة للغاية لم ينجب منها أى وريث ، ولذا فربما أنه قد وقع اختياره على شخص كان له دور فائق الأهمية ببلاط العمارنة ثم فى طيبة ، ليكون شريكه فى الحكم : إنه " آى " الذى خلفه على العرش بعد وفاته ، وتزوج من الأرملة الصغيرة التى أضفت عليه الحق فى اعتلاء عرش مصر وكان " آى " وقتئذ قد بلغ من العمر عتيا فلم يستمر حكمه سوى فترة عابرة : حوالى أربع سنوات .

وعندئذ كان أحد الرجال قد ازدادت أهميته : إنه القائد " حور محب " ، وهو أيضا من قدامى حاشية بلاط العمارنة . ولا شك أنه هو الذى كان "أخناتون" فى أواخر فترة حكمه قد أرسله على رأس جيشه لردع وقمع القلاقل التى ثارت فى " كنعان " ، ولقد أكسبته انتصاراته الحربية هيبةً ومجداً هائلاً فى أنحاء مصر ، واعتلى منصب القائد الأعلى للجيش ، فكان عندئذ هو الشخصية الوحيدة المسيطرة والمهيمنة على كافة الأمور . وأصبح فرعونًا على مصر بفضل استشارة إلهية عبر عنها الإله "آمون" ، ولقد كرس الخمسة والعشرين عاما من حكمه لإعادة التنظيم الداخلى وفرض الهيمنة الملكية على " الإدارة " ، وأيضا دحر محاولات سيطرة الحيثيين على الأقاليم الشمالية للإمبراطورية المصرية . ولا شك أن كل ذلك اعُتبر كمهام فائقة الضرورة ، وبالغة الحيوية لمصر طوال تلك السنوات المديدة التى شابتها مظاهر الإهمال والجمود والتعصب: لقد اعتُبر "حور محب" عن جدارة أحد عظماء ملوك مصر العسكريين .

عن "حور محب "، لدينا الكثير من الأشكال والتماثيل الشخصية ، فلقد اكتُشف بمنف تمثال له من الجرانيت الرمادى اللون ، طوله حوالى ١٧ م محفوظ حاليا

بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك ، ويمثله في الوضع التقليدى للكاتب المتربع ، وقد أمسك في يده اليسرى بأحد لفائف البردى المنبسطة فوق ركبتيه ، وكذلك أمسك بيده اليمنى ريشة الكتابة وأسندها فوق الورق . وتبين الكتابات فوق لفافة البردى عن بعض ترانيم المديح فى الإله " تحوت " رب الكتبة ، وفوق ساعده الأيمن يرى شكلاً دقيقًا للإله "آمون" بالرسم البارز . ويبدو وجه « حور محب » بيضاوى الشكل صارم الملامح : العينان ضيقتان ، والأنف معقوف ، وفم رقيق الشفتين ، وذقن قصيرة إلى حد ما ، أما شعره المستعار المجعد فقد انسدل من الأمام على الجانبين ، وثوبه ذو الكسرات على ما يبدو مازال خاضعا لطراز العمارنة : رداء واسع فضفاض بأكمام قصيرة ، ومئزر مستطيل يصل حزامه إلى تحت السرة .

وقبل أن يعتلى "حور محب" العرش كان قد عمل على إقامة مقبرة خاصة به فى سقارة على مقربة من منف ، وقد زخرفها بنقوش بارزة وشيدها من الحجر الجيرى الفائق الجودة .

ويلاحظ أن معظم هذه النقوش تبدو معاصرة لفترة "أخناتون"؛ فإن أساليب تعبير الأشخاص تشابه الفن العمارنى إلى حد كبير ، سواء بالنسبة لصورة القائد العسكرى المنتصر عند رجوعه من غزواته فى سوريا ، أو فيما يتعلق بالاحتفال بتقديم العقود الذهبية بحضور الزوجين الملكيين . والكثير من بقايا هذه الرسوم البارزة التى عثر عليها فى منف ، توجد حاليا بمتحف "ليدن" .

وبعد أن ارتقى "حور محب" العرش ، مثل الملوك الآخرين شيد لنفسه مقبرة أخرى خاصة به بوادى الملوك بطيبة رقم (٥٧) .

وما زال تابوته فى نفس مكانه بها ، ولكن النقوش لم تكتمل ، وتنم بعض المشاهد الدارجة المتعلقة بالأساطير الجنازية عن أسلوب كلاسيكى واضح ، إن "حور محب" هو الذى اختتم قائمة ملوك الأسرة الثامنة عشرة .

عظمة ، وثراء ، وتقاليدية عصر الرعامسة

حوالى العام ١٣١٤ ق . م توج "رمسيس" الأول ملكا على عرش مصر وفقا لاختيار "حور محب" ، وهو سليل عائلة من المحاربين ، ولم يبق فى حكم مصر أكثر من سنتين فقط . إنه أول مؤسس سلالة طويلة الأمد من المحاربين البواسل ، الذين أسسوا

الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين . وربما أن "رمسيس" الأول قد أراد أن يؤكد أهمية دور مدينة منف عاصمة الملوك الأوائل ، ولذلك فقد تباعدت سلطة الفرعون إلى حد ما عن كهنة طيبة . ويُحتمل أن "حور محب" هو الذى كان قد أوصى له بعمل هذا التغيير، فقد أقام "رمسيس" الأول مقره الصيفى بمدينة "تانيس" نفس موقع عائلته ، كما عمل على تجزئة هذه الحركة "الصاعدة نحو الشمال" أى نحو درجات إمبراطورية آسيا ، ولذلك نهج على سياسة رعاية وحماية واعية عليها. وفى المجال الفنى لم يترك سوى آثار ضيئلة ، ففى مقبرته بوادى الملوك (رقم ١٦) يلاحظ أن جدران القاعة التى ما زالت تتضمن تابوته المصنوع من الجرانيت الوردى اللون ، قد غطيت ببعض الكتابات والمناظر : كتب جنازية تساعد على سهولة المرور من خلال أبواب "الظلمات" الاثنى عشر ؛ بالإضافة إلى مناظر أسطورية تقرن الملك بالآلهة . والأسلوب هنا يتسم بالسمة التقليدية ؛ ولكن نلاحظ أن الموضوعات المتعلقة بالعالم الآخر وأساطيره قد بدأت منذ ذلك الحين تثبت وجودها تدريجيا .

حتي نهاية عهد رمسيس الثانى

لقد أشرك "رمسيس" الأول ابنه "سيتى" فى الحكم ، وهكذا استطاع هذا الأخير أن يعتلى العرش دون أية صعوبات عام ١٣١٤ ق . م . عند وفاة أبيه أول الرعامسة . لقد انحدر "سيتى" الأول من سلالة عائلية من المقاتلين البواسل . فمن خلال عدة حملات كبرى بالشمال ، وبالجنوب والغرب استطاع أن يعيد تنظيم إصلاح كيان الإمبراطورية وكانت الضرورة تستدعى إنجازه لهذه المهمة ؛ فقد كان الحيثيون قد تقدموا إلى ما بعد نهر العاصى وأخذوا يؤججون الثورات حتى وصلوا إلى "كنعان" ؛ كما كان الليبيون يهددون الجزء الغربى من دلتا النيل . أما النوبيين والسودانيين ، فقد أصبحوا مثيرين للشغب والقلاقل . وتمكن "سيتى" الأول من استعادة ممتلكات مصر الآسيوية حتى نهر العاصى ، وأراضيها الأفريقية ، ووطد دعائم السلام عند الحدود الغربية ، وعن "رمسيس" الثانى الذى خلف أباه "سيتى" عام ١٧٩٦ق .م فقد تمكن من فرض سيطرته وسطوته على تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف التى كان الملوك المسمون باسم "تحتمس" قد غزوها من قبل؛ بل واستطاع نهائيا أن يكبح جماح طموحات الحيثيين ثم أبرم معهم معاهدة تحالف. وتبع ذلك خمسون عاما من السلام بين الطرفين . وشيد

"رمسيس " الثانى عاصمة رمسيس (بيت رمسيس) بشرق دلتا النيل (على مقربة من تانيس) وهى المدينة التى أرادها "رمسيس" الثانى وأنشأها لتكون مركزا سياسيا وجغرافيا لإمبراطوريته ، إنها مدينة مختلطة وفائقة الثراء حيث تتلاقى الشعوب والآلهة ، ويتجاور البشر من كافة اللغات والأجناس، وهى مدينة القصور والمقار الفخمة ، والبساتين والحفلات والترفيه .

وفى إطار من الأمن والأمان ، والثراء الذى عاد من جديد ، حظى كل من الفن والثقافة بتطور باهر لا مثيل له ،فقد ازدهر الفن ثانيا وتألق وتباينت أساليبه وتنوعت ، وظهرت تجارب فنية حديثة ، وارتقى الفن الفرعونى إلى أعلى قممه ، حيث بلغ أوج تفتحه وسموه .

إبان عهد الرعامسة (من ١٣١٢ - ١٠١٥ قبل الميلاد) تألفت الفنون التشكيلية من أسلوبين اثنين ؛ لإفراط الشديد فى تضخيم الأشكال التى تبدو غالبا فى هيئة عملاقة ، ومراعاة الدقة الشديدة والتنميق البالغ فى إبداع الأشكال ، وثراء وفخامة المواد المستعملة ،وأناقة ورقة الرسوم الملونة ، هى التى تميز بها أول هذين الأسلوبين حتى أواخر عهد "رمسيس" الثانى (عام ١٢٢٩ ق . م) .

ولا شك أن الرعامسة هم الملوك - البناة بمواقع الكرنك والأقصر بل وفى كافة أنحاء مصر أيضا ، وفى النوبة والسودان ، حيث شيدت عدة معابد فخمة مهيبة بطول ضفاف النيل وكأنها "غطاء" إلهى واق لمصر ، لمجابهة أى متمرد قد يهاجمها من ناحية الجنوب .

يستهل طريق الكباش - وهو ممر مستطيل الشكل يحف به من الجانبين تماثيل لأبى الهول ذات رؤوس كباش ، أى حيوان آمون المقدس- مدخل الأماكن المقدسة التى تسبقها المسلات والتماثيل الملكية العملاقة ، وبذلك نجد فى الكرنك مئة وعشرين من تماثيل أبى الهول الرهيبة هذه تقوم بحراسة وحماية مدخل المعبد المهيب الضخم الخاص بـ "آمون رع" أمام الصرح الثانى . ويلاحظ أن الرمز الذى يمثله أبو الهول ، وقتئذ يختلف عما كان عليه فى الأزمنة السالفة ، فى الجيزة بصفة خاصة ؛ فلم يعد أبو الهول عندئذ ممثلا للملك حارس الجبانة ؛ ولكن بجسده الشبيه بالأسد ورأسه المطابقة لرأس الكبش يجسد الإله "آمون" نفسه كحام وراع لمكانه الخاص . وهكذا ،

نرى في "وادى السبوع بالنوبة "بالفناء الثانى أن تماثيل أبي الهول ذات جسد الأسد قد تماثلت رأسها برأس الصقر .

لقد تميّز فن النحت بصفات محددة وثابتة ، خاصة في تلك الفترة التاريخية : حلقة على شكل حرف "S" ممثلة "للحية الحامية " فوق الجبهة وثنيات بالرقبة ، وحاجبان مستديرا الشكل ، وبعض خطوط من مساحيق التجميل عند ركن العين الخارجي ؛ بل وبصفة خاصة نجد ابتسامة ما تبرزها بعض التجعيدات عند ركني الفم ، تتميز بها الوجوه في أغلب الأحيان . ها هي إذاً عودة إلى الأسلوب الذي كان سائدا في عهد الملوك الذين تسموا باسم "تحتمس" ، ولكن مع شيء من الرقة والنعومة .

ولا ريب أن المغالاة في الأحجام كانت تهدف إلى التعبير عن عظمة الملوك البواسل. وكان هذا الاتجاه إلى تضخيم الهيئة قد ظهر من قبل في أوائل الأسرة الثانية عشرة ، بعد انقضاء فترة من القلاقل والاضطرابات الداخلية الخطيرة ، فقد أرادت ضخامة التماثيل ، على ما يبدو ، أن تؤكد عودة سيادة الملكية ، ومقدرتها على الغزورات والفتوحات. ونجد على سبيل المثال أن التمثال العملاق المنحوت من المرمر الممثل لـ "سيتى" الأول ولا يقل طوله عن ٢,٢٨ (حاليا بمتحف القاهرة) يمثل الملك واقفا ، ولكن لسوء الحظ قد لحقته أضرار بالغة : وجه يتألق بالصبا والشباب ، رشيق القسمات ، ذو وجنتين بارزتين ، وأنف مستقيم على شيء بسيط من التحدب ، وفم ينم بعض الشيء عن الحزم والصرامة .

بجانب باب دخول معبد "أبو سمبل" الكبير (في النوبة) يمثل الفرعون جالسا في عظمة وجلال فوق عرشه الملكي ، من خلال أربعة تماثيل عملاقة من الحجر الرملي (اثنان على كل جانب) لا يقل ارتفاعها عن "٢٠م"

وبجوار الفرعون مثل أفراد أسرته : أمه وزوجته "نفرتارى" وبعض الأمراء والأميرات ، وبأسفل كل تمثال أي تحت قدمي الملك وبرسوم بارزة صور بعض الأفارقة والآسيويين ، وقد قيدتهم حبال وفروع النباتات التي ترمز إلى الجنوب والشمال . أمامنا هنا إذاً ملخص مصور لتاريخ هذا العصر .

وعلى مسافة غير بعيدة شمال هذا المعبد العظيم ، يوجد المعبد المحفور فى الجبل والأقل منه حجما ، والذى كرس من أجل الإلهة "حتحور" والملكة "نفرتارى" . وتتكون واجهته من سبعة "أكتاف" أو دعامات مائلة بشكل منحدر ، واتخذت الفراغات القائمة ما بين كل دعامة وأخرى بمثابة كوة كبيرة بها ستة تماثيل عملاقة ، لا يقل ارتفاع كل منها عن عشرة أمتار ، ونحتت بنحت بارز فى نفس الصخور الجبلية ، وتمثل أربعة منها (الاثنان المجاوران لباب الدخول والآخران القائمان عند الأطراف) الملك واقفا ومتوجا بتيجان متباينة ، وبالنسبة للتمثالين العملاقين الأوسطين ، اللذين أحاط بهما الأربعة السابقة ، فهما يجسدان "نفرتارى" وقد ارتدت شعارات ورموز "حتحور" ، ويرى الأمراء الأبناء بجوار الملك ، وعدد من الأميرات بجوار الملكة .

أمام معبد الأقصر ، بطيبة وعند واجهة صرح المعبد الذى أقامه "رمسيس" الثانى ، نصبت ستة تماثيل عملاقة تمثل هذا الملك ، وتلك التى تجاور الباب مباشرة المنحوتة من الجرانيت الأسود تمثله جالسًا ، أما الأربعة الأخرى فمن الجرانيت الوردى ؛ ولا يقل طولها عن ١٥,٣٠ م ، وتمثله واقفا ، ومن التماثيل الأربعة لم يتبق سوى واحد فقط بدون تلف يقع بالناحية الغربية .

وبنفس المقاييس الضخمة أيضًا نجد كذلك تلك الأعمدة الأوزيرية" لـ"رمسيس" الثانى الواقعة بالفناء الكبير لأغلبية معابد الكرنك ، وبالرمسيوم ، وأيضا تلك التماثيل التى تصور الملك فى هيئة حامل الشارات ، وهى منحوتة من الحجر الرملى ، ويبلغ طولها ٣,٥٠ م ، وعثر عليها بجوار معبد "وادى السبوع" بالنوبة .

هانحن أذًا ، أمام فن ضخم المقاييس يتناسب تماما مع عظمة ومجد "رمسيس" الثانى العظيم ، وربما كانت تقام طقوس رسمية لبعض هذه التماثيل الهائلة الحجم الممثلة للملك : ففى عام ١٩٢٠ اكتشف فى منطقة هربيط (بالجزء الشرقى من دلتا النيل) بعض اللوحات التى بينت من خلال الكتابات المنقوشة عليها ، أنها قد نحتت من أجل بعض المواقع العسكرية بأحد الأماكن الحصينة الواقعة بالحدود الشرقية لمصر السفلى ؛ وذلك لصد هجمات العشائر والقبائل التى تتكون من اللصوص والأفاقين . وقد لوحظ أن الابتهالات والقرابين المقدّمة لم توجه "لمجمع الآلهة" ولكن للملك الحاكم

لمصر "رمسيس" الثانى : صور برسم بارز فى هيئة تماثيل فائقة الضخامة ، وكانت هذه التماثيل العملاقة الملكية تحظى بطقوس شعائرية من جانب أفراد الشعب المصرى ، وهى أربعة تماثيل ؛ كل اثنين منها على حدة معا ، وكل ثنائى منها كان يتميز بوضع متماثل (الملك واقفا وقد توج بالتاج الأبيض الخاص بمصر العليا - الملك جالسا فوق العرش وقد غطى رأسه بالبشنت) وبأسماء مختلفة . ولا يستبعد أبدا أن هذه التماثيل الهائلة الحجم قد خصصت لإقامة بعض الطقوس الدينية . وفوق إحدى اللوحات صور "رمسيس" الثانى بالجزء السفلى وهو يوزع بعض المكافآت على جنوده بحضور تمثاله الذى يفوقه حجما بمرتين ، ومن خلال لوحة أخرى يشاهد "رمسيس" وهو يقدم بعض القرابين لتمثاله نفسه ، ولكننا لم نعثر على هذه التماثيل الإلهية العملاقة الأربعة ، وأكثرها شعبية أى الذى ذكر لمرات عديدة فوق هذه اللوحات كان يسمى "أوسر ماعت رع ستب إن رع " (وهو اسم تتويج رمسيس الثانى) . وربما كانت قد أقيمت جميعها أصلا أمام صرح أحد المعابد ، كالمعتاد .

ولكن ، لا شك أن الفنانين المصريين فى تلك الحقبة لم تنحصر أعمالهم فى التماثيل البالغة الضخامة ، بل كانوا يقدمون أيضا فنا متكاملا يتصف بالنعومة والرقة المتناهية، والتناسق المتناغم ، بهدف الوصول إلى أدق النسب . وحقيقة أن تماثيل "سيتى" الأول تعتبر قليلة نسبيا ، ولكن تلك الخاصة بـ "رمسيس" الثانى التى وصلت إلينا تبدو هائلة العدد ، ففى هذه الفترة كانت الأيدى العاملة متوافرة ، ومصر تنعم بالثراء ، والمحاجر يتم استغلالها على أوسع مدى . ولا ريب أن وجه "الإمبراطور" العظيم قد اعتبر بمثابة "شكل رائع" : ناعم الملمس ، يفيض بالعظمة والجلال ، ولكن تداعبه دائما شبه ابتسامة ما ، أما رفعة الشأن وعلو المنزلة فيبرزها خاصة أنفه المعقوف ، المعبر عن السطوة والسيطرة .

إن الملك والإله يشتركان معا فى طقوس واحدة ؛ وبذا فهما يمثلان فى أغلب الأحيان مجتمعين معا ، وقد يتم هذا الاجتماع وفقا للأسلوب التقليدى القديم : خلف رأس "سيتى" الأول ، وهو على ما يعتقد جالسا على العرش ، باسطا يديه فوق ركبتيه (فقد دمر الجزء السفلى من التمثال) يرى الصقر الشمسى وقد حط فوق ظهر العرش . وكان ما زال يبسط جناحيه الراعية وفقا لنفس "الوضع" المعتاد منذ حوالى ألف عام

ونصف بالنسبة لتمثال الملك "خفرع" (من حجر الديوريت ، ارتفاعه ٦٦ سم بالمتحف المصرى بالقاهرة) .

عمل الفن المصرى وقتئذ على مزج الأشكال التقليدية (لتقاليد موغلة فى القدم) فى محاولات للتعبير المستحدث ، من خلال أيديولوجية استُرجعت ثانيا وما زالت متمتعة بكل حيويتها وتألقها . وها هو تجسيد آخر أنيق عن موضوع وفكرة الحماية الوثيقة التى يحظى بها الملك من جانب الإله : إنه تمثال مجموعة من الجرانيت (يعرض حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، وهو فريد من نوعه : نرى الإله الصغير "حورون" (إله بمنطقة البحر الأبيض المتوسط ، كان يعبد خاصة فى كنعان ولبنان . واكتسبت عبادته ومعه عبادة آلهة أجنبية أخرى شعبية كبرى فى مصر) ، واقفا وقد اعتلى رأسه تاج "البشنت" ، ومظهره ينم عن السيطرة والهيمنة، وتعبر النقوش الفائقة التى يتسم بها ريش جناحيه عن مقدرة الفنان وبراعته ، واهتمامه الواضح بالواقعية الفعلية . وبين قائمتى هذا الصقر الإلهى ، نجد تمثالا صغيرا يمثل الفرعون "رمسيس" الثانى فى طفولته ، وهو جالس القرفصاء ، مرتديا غطاء رأس قصير تضمن شكلا "للحية الحامية" يعتليه القرص الشمسى ، ووضع إصبعه السبابة فى فمه كما يفعل الأطفال عادة ، ويمسك بقطعة بوص فى يده اليسرى . هانحن هنا أمام تمثال - لغز : إنه يمكن أن يقرأ وكأنه كتابة مرموزة فشكل الشمس يعنى "رع" وصورة الطفل تقرأ : "مس mes" (وتعنى أيضًا الإنجاب) وقطعة البوص ، تعنى "سو sou " ويجمع الكلمات كلها ، تكون "رعمسُو" ومعناها : "رع هو الذى أنجبه" ونجد أن حورون يقوم هنا بنفس الدور الذى خلع فى الماضى على حورس ، وحتحور أو آمون ، إنه لغز طريف مصور أضيف إلى هذا التمثال - المجموعة.

ولقد صور فن النحت أيضا الملك والإله متجاورين بجوار بعضهما بعضا ، وقد جلسا معا فى أغلب الأحيان فوق العرش : "رمسيس" الثانى و"بتاح" ، و"رمسيس" الثانى وسخمت ، و"رمسيس" الثانى بمصاحبة "سوبك" ، وأحيانا من خلال ثالوث حيث يقف إلهان على جانبى "رمسيس" الثانى : "رع - حور آختى" و"بتاح" ثم "بتاح" و"سخمت" ، و"آمون" و"موت". لقد حكم "رمسيس" الثانى مصر بمصاحبة جميع آلهة مصر والإمبراطورية التى استعيدت ثانيا . وبداخل مقاصير المعابد نفسها ، قد يحاط

تمثال الملك بثلاثة أو أربعة أرباب كما هى الحال فى "أبو سمبل" . ففى أعماق المقصورة (غرب المعبد) نحتت أربعة تماثيل فى نفس صخر الجبل ، وبدت جالسة فوق مقعد حجرى ضخم : فمن اليسار إلى اليمين (أى من الجنوب إلى الشمال) ، يرى على التوالى ،" بتاح "، ثم "آمون" ، و"رمسيس" ، ثم يليه "رع حور آختى" ، إنهم الآلهة الكبرى بمصر ومعهم الملك المقدس ، ولقد نسق وضعهم بعناية دقيقة . وفى المقصورة سلسلة متتابعة من القاعات يتطابق تنسيقها فى توازن دقيق بحجرات المعبد ؛ وهكذا ففى تألق ضوء شديد ، يمكن للواقف عند مدخل المعبد من الناحية الشرقية ، أن يرى بكل وضوح الأشكال الأربعة وهى جالسة فى أعماق المبنى. وبالناحية الغربية ، يلاحظ لمرتين كل عام ، أن الشمس تشرق على نفس محور المعبد : ففى ٢٠ مارس ، خلال اعتدال الربيع ، وفى ٢٠ سبتمبر خلال اعتدال الخريف تضفى بضيائها الكامل على تلك الوجوه المقدسة فى مشاركة إلهية رائعة .

وقد يقدم الفرعون أيضا للإله هيكلاً ، أو ناووساً : إنه يتسم بالانسيابية والتناسق هذا التمثال الصغير الذى يصور "رمسيس" الثانى ، وهو راكع على ركبتيه ، ويقدم قاعدة ناووس (الجزء العلوى دمر حاليا) ؛ وقد نحت من الحجر الرملى ، ولا يقل طوله عن ٠,٢٧ م ، ويعرض حاليا بمتحف القاهرة ، إن جسد الفرعون يبدو فى فورة الصبا والشباب ، والوجه حددت تقاسيمه فى دراية وبراعة واضحة ويتسم بالوسامة والجمال ، أما وضع جسده الممشوق الرشيق ، وقد ارتكز على ركبتيه ، فيشع ، عنوية وروعة لا أول لهما ولا آخر .

لقد كان "رمسيس" الثانى قائدا عسكرياً لا يُشق له غبار ، جسور مثله مثل أسلافه الذين حملوا اسم "تحتمس" وها هو قد مثل وهو يطأ ، بقوة عاتية الأقواس التسعة ، كما صور أيضا وهو جالس فوق عرشه ، إنه بذلك يسجل انتصاراته .

ولا ريب أن أكثر هذه التماثيل جمالا وروعة ، وقد نحت من البازلت ، ويبلغ طوله ١,٩٤ م ، ويحفظ حاليًا بمتحف تورين ، يصور الملك العظيم متربعا فوق عرشه (الشكل ٦٢) ، وهنا نراه يرتدى ثوبا طويلا ذا كسرات (بليسيه) وتوج رأسه بالخوذة الزرقاء المزينة بالحية الحامية ، وبيده اليمنى التى ارتكزت فوق صدره أمسك صولجان

الملكية ، وانتعل زوجا من النعال يشبه "الصندل ،" وداس بقدميه شكلا ممثلا للأقواس التسعة ، وعلى جانبى ساقيه مثلت بأشكال صغيرة وواقفة على اليسار ، زوجتَه المحبوبة "نفرتارى" (وفوق رأسها رمز للإلهة "حتحور" : القرص الشمسى محاطا بقرنين) ويمينا ، ابنه المفضل "آمون حرخبش إن" إن آمون مساعده") وقد تدلت من شعره خصلة الطفولة وارتكز بيده اليسرى على ربلة ساق أبيه ، إن هذه القطعة الفنية تنطق بالبراعة والاكتمال الفنى ؛ إنها متألقة النعومة والبهاء ، وربما أنها تفوق الكثير غيرها فى تعبيرها عن العظمة والجلالة الملكية ، المتعالية المتغطرسة التى تلطّفها إلى درجة ما تلك الابتسامة الطفيفة المترائية على قسمات هذا الوجه البديع التكوين .

وبالنسبة لتماثيل عِلية القوم وكبار شخصيات تلك الآونة فهى كثيرة ومتعددة . إنها قد تكون تماثيل فردية لرجال أو نساء ، أو أشكال أسرية مثلت وفقا للتقاليد السائدة إبان الأسرة الثامنة عشرة . فها هو ، على سبيل المثال ، الوزير "باسر" وهو يقدم لوحة سجلت عليها بعض الترانيم الموجهة إلى "رع حورآختى" . وفى أغلب الأحيان كان يضاف إلى التماثيل التكعيبية التقليدية ناووس صغير أمامها ، وعادة يلاحظ أن وجوه تلك التماثيل التكعيبية لم تكن تتميز تماما بالفردية الشخصية . وعن الأشكال الخشبية الممثلة لرجال ونساء يرتدون ثيابا على أحدث طراز بذلك العهد فهى فائقة العدد ، ونرى الأجساد الأنثوية تنطق بالأناقة والرشاقة ، والليونة البديعة . وغالبا ، تبدو تماثيل الرجال وقد أمسكت ببعض الشعارات الدينية ، كمثل : تلك العلامة التى يعتليها شعار على شكل رأس كبش "آمون" . ويتميز أسلوب جميع تلك الأشكال الهائلة العدد بالبساطة الواضحة .

وربما قد يبدو على التماثيل العائلية أحيانا بعض التسمُّر أو التجمُّد أو حتى الثقل من خلال تنفيذها : فهكذا تبدو الحال بالنسبة لهذا التمثال – المجموعة الذى يصور كلاًّ من "وَثاى" وزوجته ، المنحوت من الحجر الجيرى ، ويبلغ ارتفاعه ٩٠ سم ، وكان قد اكتشف فى سقارة ، ويعرض حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة ، فها هما الزوجان جالسان متجاوران فوق أريكة عالية الظهر . والتمثال برمته لا يقدم تعبيرا وافيا ، ولكنه بالرغم من ذلك يبين عن ذلك الاتجاه المستحدث وقتئذ ، والذى يتجسد خاصة من خلال الرسوم الملونة ، ووصف العالم الآخر ومشاهد ما بعد الموت فى الحياة الدنيا :

ففوق ظهر الأريكة ، نقشت بالرسوم البارزة صورة لـ "أوزيريس" ، وعلى واجهتها مثَّل المتوفَى هو وزوجته جالسين متجاورين ، وهما يستنشقان عبير بعض زهور اللوتس وأمامها منضدة صغيرة مثقلة بالفطائر وثمار الرمان .

وكانت "الموضة" السائدة وقتئذ تتعلق بالنصب والمنشآت النذرية ، ويعتبر أحدها فريدا فى نمطه : إنه هيكل خاص بإراقة الخمر كرَّسه لإله منف ، "بتاح" شخص يدعى "أمنمحات" ، كاتب الترسانات البحرية بهذه المدينة ، وقد عثر عليه منذ فترة وجيزة بإحدى القاعات ذات الأعمدة بداخل معبد خصص لهذا الإله بمنف . وقد احتل تمثال أمنمحات وهو فى هيئة كاتب متربع أحد الأركان الضئيلة بهذا الهيكل ، ولكن لسوء الحظ أنه دُمر تدميراً بالغا ، ولكن مازال جزءه مرتبطا بنفس الهيكل : فمن الصعب قطعا نحت الكتلة الحجرية فى مثل هذا المكان الضيق ؛ ويشد الانتباه بوجه خاص تلك اللمسات العسكرية السائدة فى تلك الحقبة : فنجد أن هذا النصب بأكمله قد تمثل بقدر من الزخرفة فى هيئة جدار حصن يتضمن ثلاثة بروزات ، وأربعة نتوءات نحو الخارج وبرجين ركنين ثم اثنين آخرين مركزين . وقد زين أعلى الجدار بفتحات نقشت برسوم بارزة ، الأمر يتعلق إذاًبوثيقة فريدة من نوعها : تحاول –على ما يبدو– تصوير الجدار الضخم الذى يحيط بمعبد "بتاح" ، الذى كان قد بدأ تشييده إبان عهد "رمسيس" الثانى ، ثم أكمل فى عصر ابنه "مرنبتاح" .

لقد برع فنانو هذا العصر فى التعبير بكافة مجالات فن النحت وتفوقوا فيها ، بل وأضافوا إلى ذلك أيضا تمكنهم الفائق فى مجال النقوش البارزة ، وأوضح دليل على ذلك هو تلك الأناقة المرهفة الرفيعة المستوى ، والجمال الرائع الذى يتراءى من خلال المشاهد الدينية المنقوشة فوق جدران المعبد التذكارى الخاص بـ "سيتى" الأول ، فى أبيدوس ، من الحجر الجيرى ، الذى يتوافق توافقا رائعا مع إنجازات النحاتين . وتتعلق معظم هذه المشاهد بطبيعة الحال بالأسطورة الأوزيرية ، وبداخل إحدى غرف هذا المبعد التذكارى زين السقف المقوس الشكل إلى حد ما برسوم بارزة فائقة الروعة تمثل : بالناحية الغربية ، شكلاً عملاقًا للإلهة "موت" (ربة السماء) وقد تحدبت أعلى الأرض ، يقوم بسندها ودعمها الإله "شو " رب الهواء ، وفى الناحية الشمالية بهذا السقف ، وفوق ظهر هذه الربة السماوية ، تراءت أسماء درجات دائرة البروج ، أما

فوق بطنها وذراعيها وساقيها فقد نقشت الأيام والأشهر التى يتم إبانها شروق أو غروب هذه الكواكب . والشكل برمته لا يعتبر مستحدثا تماما ، بالرغم من ضخامة مساحته الزائدة عن الحد ، فقد شوهدت من قبل رسوم دائرة البروج فوق جوانب بعض التوابيت ، التى ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة .

ويمكن ملاحظة نفس دقة التنفيذ ، ونفس الواقعية الأنيقة الرفيعة المستوى ، من خلال النقوش البارزة (وكذلك الرسوم الملونة) التى تغطى جدران مقبرة "سيتى" الأول ، بوادى الملوك (رقم ١٧) . ولقد تضافرت كل من المشاهد والنصوص فى وصف "الكتب الجنازية "(كتاب "الدوات" وما يتضمنه" العالم السفلى" – وكتاب "الأبواب") ، إنها بمثابة المساعدة التى تقدم إبان الرحلة إلى العالم الآخر للملك المتوفى . بل هى لازمة لكى تتم رحلته الليلية هذه على خير وجه ، فهنا تضاف فاعلية الصور إلى معرفة صيغ الأبدية والخلود .

فى أغلب الأحيان ، فوق جدران المعابد الإلهية ، تمتزج المشاهد العقائدية مع المشاهد العسكرية ، وبالتالى تعمل حماية الآلهة ورعايتها على تحقيق نفس الغرض بالنسبة لمصر كلها . وتهدف النقوش البارزة فوق واجهة الصروح ، بصفة تقليدية دائمًا وأبدا ، إلى تمجيد وتعظيم انتصارات الفرعون الحربية . ففى الكرنك ، بمعبد "آمون رع" فيما بين الصرحين الثانى والثالث ، غطيت الأعمدة المئة أربعة وثلاثون بقاعة الأساطين الكبرى ، بنقوش من المشاهد والكتابات ، معظمها دينية : طقوس عقائدية يؤديها الملك من أجل آلهة طيبة ، وفوق الجدران الخارجية لنفس هذه القاعة المعمدة ، صورت بعض المشاهد العسكرية للمرة الأولى بالمعبد نفسه : ففوق الجدار الشمالى مثلت الحروب التى خاضها سيتى الأول .. وعلى الجدار الجنوبى تشاهد تلك التى أحرز فيها "رمسيس" الثانى انتصاره . أما فى الأقصر وفوق الجناح الشرقى بالناحية التى كان قد أنجزها "رمسيس" الثانى بهذا المعبد فقد نقشت برسوم بارزة بعض مشاهد معركة "قادش" وهو موقع حصين يقع عند نهر العاصى ، وهناك قامت معارك بطولية باهرة ، استطاع "رمسيس" الثانى خلالها أن يدمر جيش الحيثيين . وأسفل المشاهد نقشت فى هيئة قوائم رأسية نصوص شعرية "لبنتاؤور" ، إنها قصيدة وجدانية مطولة تقص مختلف مراحل المعركة بأسلوب الملاحم البطولية . ونفس بطولة "رمسيس" الثانى

الأسطورية هذه التى تعتبر "قادش" إحدى مراحلها الهامة . قد صورت أيضاً بنقوش بارزة فوق جدران معابد أخرى : فى "أبو سمبل" على سبيل المثال .

وبداخل قاعة الأعمدة بالرمسيوم ، نُقشت كذلك مشاهد تقديم القرابين وأخرى عسكرية .

ولكن يلاحظ أن فنانى هذا العصر كانوا ما زالوا يطرقون بعض المواضيع والأفكار القديمة من خلال تكويناتهم الكبرى . ويتضح ذلك خاصة بالنسبة لموضوع الزواج الإلهى ؛ فلقد عثر على بعض الكتل الحجرية التى ترجع إلى عصر "رمسيس" الثانى ، ونقشت عليها صورته وهو ما زال طفلا صغيرا ومعه أمه ؛ من خلال بعض المشاهد بمصاحبة الآلهة ، ونفس هذه الكتل ، بدا واضحا أنه قد أعيد استعمالها فى بناء العديد من الصروح والمنشآت اللاحقة (بالمعبد الجنازى الخاص بـ "رمسيس" الثالث فى مدينة هابو ، وببعض الأبنية الخاصة بعصر البطالمة) ، ووفقا لما يقوله نص الإهداء الذى عثر عليه ، يتبين أن هذه الكتل الحجرية ترجع أصلا إلى المقصورة التى كان "رمسيس" الثانى قد شيدها تكريما لأمه على شمال الرمسيوم . ومما يؤسف له أن المناظر قد أضيرت بشكل بالغ ، ولكن بالرغم من ذلك ، نستطيع أن نميز النقوش البارزة المعبرة خاصة عن : الالتقاء الحميم ما بين الإله آمون رع وبين الملكة "توى" (زوجة سيتى الأول وأم رمسيس الثانى) ، وعن عملية إرضاع الوليد الإلهى ، وتقديمه للربة "حتحور" ، وهبات وعطايا تاسوع طيبة له . لا شك إذن أن الأساطير الملكية تبدو مديدة الأمد ، خاصة أنها تؤكد النسب الإلهى الذى يحظى به الفرعون .

وتعتبر الطقوس التى تبين عن احتضان الآلهة للفرعون وسيلة أخرى للاتحاد بجوهر رفيع وسامى المستوى . ويمكن مشاهدتها غالبا سواء بالكرنك أو الأقصر أو أبو سمبل . وقد تتنوع الآلهة فى هذا الصدد وفقًا لتباين الأمكنة والمناسبات : ففى أبو سمبل يشاهد الفرعون على التوالى بين أحضان كل من "عنقت" و"ساتت" ربّة المقاطعة الأولى بمصر العليا (وعلى ما يبدو أنها أفريقية المنبت) ثم "حتحور" و "موت" .

فوق جدران النصب الخاصة بـ "سيتى" الأول ، غلبت النقوش البارزة ، أما عن منشآت "رمسيس" الثانى ، فنشاهد غالبًا النقوش الغائرة الأقل تكلفة ، وأحيانا قد تتراءى أيضا من خلال المشاهد الدينية القائمة بداخل البنيان نفسه .

وفى نطاق المقابر الخاصة لوحظ أن الكثير من المشاهد منذ ذلك الحين قد تناولت الأساطير الدينية والجنازية . ومع ذلك كان هناك أحيانا بعض الممارسات الخاصة المتعلقة بحياة المتوفى العملية أو غيرها ؛ وبذلك ففى مقبرة الوزير "باسر" الذى كان قد شيد لنفسه أيضا فى منطقة شيخ عبد "القرنة" قبرا رائعا مزينا بالنقوش (رقم ١٠٦) ، ودمر تدميرا بالغا فى وقتنا الحالى ، مثلت المراسم الرسمية الخاصة بتوليته المنصب الوزارى . وهكذا فعل من قبله إبان عهد "تحتمس" الثالث أحد أسلافه البعيدين المدعو "رخميرع" فى مقبرته . ونستطيع أن نشاهد أيضا ، مناظر أخرى تمثل مناسبة إهداء القلادات الذهبية ، أو أوجه نشاط العمل بمختلف الحرف : ها هنا إذاً مصورات متجانسة مازالت باقية حتى يومنا هذا .

وبالنسبة للرسم الملون ، فقد احتفظ بجاذبيته ورقته . ولا شك أن أكثر المقابر جمالا وروعة بوادى الملكات (رقم ٦٦) هى تلك التى شيدها "رمسيس" الثانى من أجل "نفرتارى" ، الزوجة الملكية المعظمة وحبيبة قلبه المفضلة . ففى إطارها ، نرى ألوانا رقيقة ناعمة ، ومن خلالها تتعدد وتتكاثر الصور الرشيقة البديعة ، الخاصة بهذه الملكة وقوامها الممشوق الفارع ، والتى حظيت بنعمة الجمال وبمشاعر الحب أيضا . "إنها ترتدى ملابس رقيقة شفافة ، من الكتان الأبيض ذات ثنيات دقيقة ومتنوعة . ويحيط بوسطها بعض الأحزمة الحمراء اللون ، ولقد تزينت هذه الملكة ذات التقاطيع الفائقة النقاء بمجوهرات نفيسة ذهبية أو فضية ، أو خرفية مازالت ألوانها تتلألأ حتى الآن . وعادة ترى وهى بصحبة الآلهة والإلهات ، وتكثر من أداء الشعائر التى سوف تضمن لها الأبدية والخلود . فها هو "أوزيريس" يقول لها :« ها أنا قادم نحو ابنتى المحبوبة ، سيدة القطرين ، الزوجة الملكية المعظمة ، نفرتارى – التى تحبها – "موت" وسأمنحها أفضل مكان فى "عالم الصمت" ، ويقول لها أنوبيس «تعالى إلى ، سأمنحك مكانا بالأرض المقدسة . وسوف ترتقين بكل مجد وجلالة أعالى السماء كمثل أبيك "رع"» ثم هناك آلهة أخرى مثل "إيزيس" ، و"نفتيس" ، و"حور أختى" ، و"خبرى" (الإله الجعران) تقوم جميعها بإرشادها نحو مقرها الأبدى – فها هى الملكة راكعة على ركبتيها وهى تتعبد إلى شمس المساء ، التى ستكون بمثابة رفيقتها اليومية ؛ وفى إطار نفس أفق المغرب هذا ترى الربة "ماعت" وهى تنتظرها باسطة جناحيها لاستقبالها .

لقد مثلت كافة هذه المشاهد الدينية بالحجرة الثانية بمقبرتها ، وفي الغرفة الأولى يجذب الأنظار بصفة خاصة هذا المشهد : الملكة جالسة تحت قبة خشبية ، أثناء ممارستها للعبة الضامة "السنت" وهي من اللعبات الخاصة بالسيدات . وبصفة عامة ، تتسلسل الأحداث هنا ، بأسلوبها الرقيق الناعم ، تحت سقف أزرق اللون تناثرت في أنحائه نجوم صفراء .

وتجدر الإشارة إلى أن الرسوم الملونة في المقابر الخاصة ، تتباين وتتنوع في أفكارها ومضمونها. فإحداها على سبيل المثال (رقم ٥١) ما زالت حتى الآن تشد أنظار المتأملين بجمال أشكالها : إنها تتعلق بالمدعو "أو سرحات" (كان كاهن "الكا" الخاصة بـ"تحتمس" الأول) ، والذي عاصر عهد "سيتي" الأول ، فنلاحظ أن مشاهد الحياة اليومية الدارجة قد اختفت وحل مكانها تلك التي تتعلق بتمجيد الآلهة ، وتعظيمها ، وبالوصف المفصل لمحاكم الموتى ، وربما قد تتناول أيضا الدور الذي قام به صاحب المقبرة من خلال مهامه الكهنوتية ، وقد نشاهد هنا بعض الكهنة وهم يرتدون رداءهم التقليدي المصنوع من جلد الفهد ، ويقومون بسكب المياه المطهرة ويحرقون البخور أمام القرابين المغطاة بالزهور ، التي تم جمعها خصيصا من أجل المتوفي . ولا شك أن تلك الرؤوس الحليقة المستطيلة الشكل إلى حد ما التي يتسم بها هؤلاء الأشخاص (ربما كان ذلك إحدى ذكريات العمارنة؟) ، وأذرعهم الطويلة النحيفة ، وأيديهم المستطيلة ذات الأصابع الرشيقة الفارعة ، تضفي على الشكل برمته نوعا من الأناقة الرفيعة المستوى ، والرقة التي لا تخلو من بعض التصنع والتكلف . ولا ريب أن بساطة الخطوط التي يبدو عليها رسم "البروفيل" والأذنين والعينين تعمل على خلق إحساس ما بالتجريد .

وتحت أقدام الكهنة القائمين بعملية التطهير ، ترى أربع ناحبات يعبرن عن حزنهن ولوعتهن بصراخهن وعويلهن (انفراج شفاههن) ، وبإيحاءاتهن وإشاراتهن . ويلاحظ أن الخطوط هنا قد بسطت تبسيطا بالغا . وها هما اثنتان من الناحبات قد ارتمين على الأرض ، أما الاثنتين الأخريين (في حركات معاكسة) فقد رفعتا أذرعهن نحو السماء ، ثم هناك واحدة أخرى قد أمسكت رأسها بكلتا يديها : ولا ريب أن تضارب وتعاكس الحركات يعبر نظريا عن التوجع واللوعة ، وكذلك الأمر بالنسبة لاختلاف الألوان عن بعضها بعضا : أبيض ، وأسمر وأسود ، يشير إلى حزن وأسى الندابات ،

أما اللون الأحمر ، والأخضر والأزرق ، فهو يعبر عن ثراء وفخامة أكاليل الزهور ، ويومئ إلى الحيوية والحياة ، مما يزيد أيضا من إبراز مضمون هذا المشهد وفحواه .

ولاشك أن أكثر المشاهد جمالا وروعة في مقبرة "أوسرحات" هذا هي التي تتناول هذه الفكرة التي انبثقت إبان الأسرة الثامنة عشرة : مشهد ربة الشجرة وهي تقدم للمتوفين الشراب والغذاء : فقد غطيت جدران الحجرة بأكملها بصورة شجرة جُمَّيْز ضخمة زرقاء الأغصان ، خضراء الأوراق ، وردية الثمار ، التي أخذت بعض طيور الدوري الصغيرة الرمادية اللون تنقرها بمناقيرها الصغيرة ، ثم هاهو "أوسرحات" ، وزوجته وأمه جالسون فوق مقاعد فخمة وثيرة تحت ظلال هذه الشجرة ، وأوراقها وثمارها الغزيرة المزودة والمانحة للحياة . وفي نفس الحين ، ترى ربة الشجرة وهي تتراءى من جانب أحد الأحواض ، وعلى مقربة نشاهد بعض الطيور ذات الرؤوس الآدمية التي تمثل « البا » ، إنها العنصر المجنح للكائن البشري ، التي تستطيع أن تنطلق من كيان المومياء ثم ترجع إليها ثانيا ، وهاهي واقفة تروي ظمأها من إحدى البرك . إننا نشاهد هنا ملخصا تخطيطيا للأبدية السعيدة الهانئة التي تعيشها عائلة ما ، ويلاحظ أن المرأتين في هذا المشهد قد صورتا ببراعة فائقة ، « بروفيل » بالغ النقاء ذو تقاسيم رقيقة دقيقة ، شعر طويل كثيف أسود اللون ، (قد تعالج خصلات الشعر أحيانا بأسلوب تأثيري) ، حركات رشيقة بأيديهما وأذرعهما الواضحة الليونة والانسيابية ، وهما تتلقيان في كأس ذهبية المياه العذبة التي تهبها لهما الإلهة ، وترتدي كل منهما رداء طويلا فضفاضا أبيض اللون متعدد الكسرات (بليسيه) ، وتضع بعض الأقماع العطرية الصغيرة التي تذوب وتنساب في بطء شديد على رأسها ، وحلى شعرها بحلية نفيسة من اللآلئ الوردية والزرقاء والبيضاء تربط من الوراء بواسطة شريط كبير أحمر اللون . كما ارتديا قلادات وأساور متلألئة الألوان : لقد تضافر كل ذلك ليحول هذا الرسم إلى قطعة فنية رائعة من النعومة والرقة . وتجسد هذا من خلال الاهتمام الواضح بالاكتمال والامتياز التخطيطي ، والتناسق المبهج بين الألوان وبعضها بعضا فوق خلفية صفراء اللون مزركشة بنقط ذهبية .

فى أواخر عهد "رمسيس" الثانى ، بدأ عصر الأعمال الفنية المرسومة الضخمة ينحسر تدريجيا ، وافتقرت الرسوم الملونة شيئا من أحساسيها ومشاعرها أمام الموجة الحديثة من الأشكال الرمزية التى سادت وقتئذ : استعارات فلكية ونقوش على شكل كُريمات صغيرة بالكتب الجنازية ، وطقوس شعائرية . وأوضح دليل على هذا التغيير هو المقبرة (رقم ٤٥) التى امتلكها المدعو « جحوتى إم حاب » (تحوت يحتفل بالعيد) فعلى ما يبدو أن هذا الرجل كان قد ولد فى نفس يوم الاحتفال بعيد هذا الإله ، وقد شغل وظيفة « رئيس ورش البياضات بأملاك آمون » . وقد اغتصب هذه المقبرة من شخص آخر يدعى "جحوتى" ، وربما أن التشابه بين الاسمين قد ساعده فى عملية الاغتصاب هذه : وكان هذا الأخير يعمل " كرئيس مقدمى الشعائر" لهذا الإله أيضا إبان عهد "أمنحتب" الثانى . ويلاحظ أن الرسوم الخاصة بـ « جحوتى » ، والتى تبقت بعض آثارها تبدو محددة وتقليدية الطابع . أما تلك التى أنجزت من أجل « جحوتى إم حاب » ، فهى تختلف عنها فى أسلوبها : إنها تنبثق من مصدرين : فمن ناحية ، نجد أن الشخص المغتصب قد أعاد ، وفقا للأسلوب السائد فى عصره ، رسم بعض الأشكال القديمة العهد من خلال مشاهد طقسية ، ومن ناحية أخرى فقد استعمل الجدران فى رسوم قبل أن تنتهى تماما أو تزخرف واحتفظ بالخلفية الرمادية اللون المائلة قليلا إلى الأزرق ، والتى كانت دارجة خاصة خلال عهد الملوك الذين حملوا اسم "تحتمس" ، والكتابات فقط هى التى سطرت بالأسود فوق خلفية صفراء اللون . وقد رسم شكلا للناحيتين المرافقتين للتابوت بأسلوب تخطيطى ، مع بعض اللمسات التأثيرية ؛ فقد لخصت وأجملت خصلات الشعر ، أما شكل الأذرع المرفوعة عاليًا والأيدى المستطيلة الشكل فيكاد أن يكون تجريديا ، ولم تشكل الأصابع تماما ، وتم الإيحاء الطفيف عن كسرات الملابس بواسطة الخطوط السوداء المستقيمة . ومع ذلك تتراءى بعض الملحوظات الواقعية : أثداء مترهلة ودمعة ما (فى شكل خط أسود بسيط) تنساب على قسمات الوجه . والمشهد برمته لُوِّن بالأسود والأبيض فقط ، والأحرى أن نعتبره تركيبة - سريعة - لبعض عناصر إحدى مشاهد النحيب والعويل ؛ أى أنه لايعتبر بمثابة تصوير محدد نُظِّم ونسق بدراية أو مهارة .

أواخر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين

خلال تلك الفترة بدأ الفن المصرى يسير حثيثا نحو الانكسار والأفول ؛ وربما أن الوضع الخارجى قد اعتبر إلى حد ما مسئولا عن ذلك ؛ فقد كانت الأحوال التاريخية الدولية وقتئذ لا تدعو مطلقا للاطمئنان ، وقد توفى "رمسيس" الثانى بعد أن أصبح طاعنا فى السن فى العام ١٢٢٩ ق.م . واستطاع ابنه الثالث عشر « مرنبتاح» (وكان شريكا فى الحكم) ، أن يرتقى العرش بدون صعوبة ؛ ولكن الوضع الخارجى كان ينذر بالخطر . ففى ذلك الحين تمكن الـ « أخيلس » ، بعد انتصارهم فى طرواده ، أن يبسطوا سيطرتهم ونفوذهم بدون منازع على كافة أنحاء البحر الإيجى «هلسبونت» ، وفى نفس تلك الآونة تمكن الدوريون القادمون من شمال إليرى من اقتحام اليونان ، وبهجمات متتالية استطاعوا غزو هذا البلد . ودمروا المدن وأشعلوا بها النيران ، ولكن الأتيك هى الوحيدة التى نجت من هذا الدمار ؛ وانطلاقا من البلونيز وصل الدوريون إلى كريت ، ثم إلى رودس ، ولكن جيوش الحيثيين منعتهم من الوصول إلى جزيرة قبرص ، وعلى ما يُعتقد أن هذا الغزو الذى قام به البلونيز لليونان كان قد سبقه غزو آخر لجزء من آسيا الصغرى من جانب الشعوب الهندو أوروبية الحديثة ، ولقد حاولت مملكة خيتا بكل شجاعة وإقدام من كافة أنحاء حدودها أن تدمر هؤلاء الغزاة ، ولكن دون جدوى ، وقد استتبعت تحركات تلك الشعوب القادمة من اليونان أو آسيا الصغرى ، نتيجتين وخيمتين بالنسبة لاستتباب السلام فى المشرق ومصير الإمبراطورية المصرية ، فمن ناحية ، فى اليونان ، قام "الأخيّن" الذين لم يخضعوا للغزاة بالإبحار هم وزوجاتهم وأبناؤهم إلى عرض البحر : الأغلبية العظمى منهم ، توجهوا بسفنهم ، إلى ليبيا أو إلى فينيقيا أو كنعان ، عند أطراف مصر نفسها . ومن ناحية أخرى ، فبعد أن طُردت شعوب سواحل كل من ميس وليديا ، وكارى ، وليس بآسيا الصغرى ، أبحرت بسفنها إلى ليبيا . وعن طريق البر قام آخرون منهم بالاتجاه نحو ساحل البحر الأبيض المتوسط حتى وصلوا إلى حدود مصر ، إنهم شعوب لا تملك أراضى محددة ولقد أطلقت عليهم بعض النصوص المصرية عبارة « شعوب الشمال والبحر الأبيض المتوسط » .

ولاشك أنهم قد انجذبوا تلقائيا إلى ثروات وازدهار أعظم إمبراطوريات الشرق وقتئذ : فحاولوا اقتحام مصر . وفى العام الخامس من حكمه استطاع "مرنبتاح" بقيادة جيشه أن يدمر هؤلاء الغزاة القادمين من الغرب ، عند الأراضى الليبية ، واستتب السلام ثانيا . ولكن بعد حكم "سيتى" الثانى ؛ أى فى أواخر الأسرة التاسعة عشرة تمكن بعض المغتصبين من الاستيلاء على عرش وادى النيل وسادت الفوضى والاضطرابات أحوال مصر الداخلية .

وبتأسيسهما للأسرة العشرين قام "ست نخت" وخاصة ابنه "رمسيس" الثالث (ربما أنه من سلالة رمسيس الثانى) بمواجهة خطر التهديدات الدائمة من جانب « شعوب البحر » ، الذين كانوا قد استقروا بليبيا وكنعان ، وهناك تمكنوا من تنظيم صفوفهم تنظيما فائقا ، وأصبح فى حوزتهم قوات برية وبحرية شديدة البأس . وفى العام الخامس ثم الثامن ، والحادى عشر إبان حكمه استطاع "رمسيس" الثالث ، من خلال معارك برية وبحرية كبرى ، أن يدمر هؤلاء الغزاة تدميرا كاملا .

ولقد نقشت كافة مراحل هذه المعارك والانتصارات فوق جدران المعبد الجنازى الخاص بهذا الفرعون فى مدينة هابو ، بترتيب زمنى تقريبى إلى حد ما من خلال نقوش بارزة فائقة الروعة والواقعية . ولاشك أن معبد مدينة هابو يعتبر بمثابة كتاب تاريخى ضخم متحجر ؛ إنه يعبر بالقطع عن العلاقة الحميمة الوثيقة ما بين الفن والتاريخ المصرى . ولقد نقشت هذه المشاهد الحربية وسردت فوق الجدران الخارجية الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية بالمعبد . ويبدأ سرد وقائع تلك الملحمة الكبرى فوق الجدار الجنوبى الغربى : فعلى اليمين ، تتناول ثلاثة مشاهد موضوع إحدى حملات "رمسيس" الثالث إلى النوبة ، وعلى اليسار : بعد أن تلقى "رمسيس" الثالث أمرا من الوحى الإلهى وحصل على أسلحته وشعاراته المقدسة ، ها هو يبدأ التحرك بجيشه ، وفوق الجدار الشمالى الشرقى ، نقشت الكثير من مشاهد معاركه . ولعل المنظر الثامن ، هو الذى يثير الانتباه بصفة خاصة : إنه بمثابة وصف للمعركة الحربية الكبرى التى قامت ما بين البحرية المصرية وتلك الخاصة بمجموعة الشعوب المتحالفة

المعادية . ومازالت النصوص تقدم حتى الآن المزيد من التفسيرات اللازمة لتلك المناظر التى تعتبر بالنسبة لنا كوثائق فى محفوظات فعلية . وبعد كل انتصار ، كان الملك يبين عن جسارته وقوته أمام القادة العسكريين المجتمعين حوله ، ويقدم للآلهة القرابين الطقسية .

على جدار الصرح الأول ، وجزء من الجدار الواقع ما بين صرحى المعبد مشاهد حربية أخرى : نجد مناظر للمعارك القائمة سواء بالشمال ، أو بالجنوب .

ولاشك أن أكثر ما يجذب الانتباه خاصة ، هو واقعية هذه النقوش : فها هى صفوف ممتدة لا نهائيا من أسرى الحرب ؛ شعوب أفريقية وآسيوية وإغريقية ، يتجهون نحو مصر الظافرة المنتصرة ، كما صورتهم المشاهد فوق الصرح الثانى لمدينة هابو ؛ لقد رُسموا بدقة متناهية تبعا لتباين واختلاف أحوالهم العرقية وتنوع ثيابهم : فمنهم النوبيون والسوريون ، الذين أحاقت بهم الهزائم الدائمة فى معاركهم أمام جيوش الفرعون ، بالجنوب أو بالشمال على حد سواء ، ولكن ، كان هناك أيضا الفلسطينيون الـ Philistins بقبعاتهم العالية المتفرعة ، والشرادنة الذين وفدوا من سردينيا ، وهم يرتدون خوذاتهم المميزة التى يعتليها قرنان ، وكذلك نجد « الليبيون » (مؤسسو الدولة الليبية) بشعورهم المجدولة فى هيئة ضفائر ، وجميع هؤلاء كانوا شهود عيان على انتصارات مصر .

ولقد لوحظ هذا الاهتمام البالغ بإبراز الواقعية الفعلية فى أدق تفاصيل المشاهد القتالية ، فها هو "رمسيس "الثالث يسدد حربة نحو أحد السوريين فيصرعه فى الحال ، وقد امتقع وجه هذا الأسير من الأسى والألم ، مزدريا ، على ما يبدو ، مصيره وقدره هذا ، بل إننا نميز بكل وضوح من خلال النقش الحجرى هذا التورم الذى أصاب جلد هذه الضحية بالجزء الذى اخترقه نصل رمح الفرعون .

وانبثاقا من نفس مناظر المعارك الحربية ، هاهو مشهد يصور صيد الثيران الوحشية بقيادة "رمسيس" الثالث ، قد صور فوق الصرح الأول لهذا المعبد من الخارج (الجناح الأسير) . فعلى المستوى الأول نشاهد مجموعة مكونة من سبعة

عشر فرداً مسلحين بأقواسهم ، وحرابهم ، ودروعهم ، ويتقدمون ، من أجل تدعيم الهجوم الذى يشنه "رمسيس" الثالث بنفسه عند المستوى الثانى ، وهو يعتلى عربته الحربية . لقد وضع الملك قدمه فوق مجرّ هذه المركبة الخفيفة ، وبإحدى يديه أمسك قوسه ، وبالأخرى سدد بحربته ضربة نافذة فى جسد أحد الثيران فى مواجهته ، والذى حاول بدون جدوى الهروب بين أحراش البوص بالشط ، ولكنه فى النهاية بدأ يلفظ آخر أنفاسه ، ثم هاهما ثوران آخران قد انقلبا على الأرض ، وأخذا يصارعان الموت . إن الحركة الرحبة الفسيحة المدى التى يقوم بها الفرعون وهو يرفع حربته عاليا تنم عن النبل والعظمة الواضحة ، والقوام الرشيق المشوق الذى يتميز به هذا الفرعون المقاتل ، يتعارض تماما مع ثقل وبطء تلك الحيوانات الفائقة الضخامة الثقيلة الوزن . ويطالعنا هنا أيضا ، نفس التعارض بين النظام العاقل الواعى وبين الفوضى الوحشية فى جنبات الطبيعة ، وعند المستوى الثالث (فى أعلى المنظر) وقف أحد الأمراء فوق عربته الحربية يسدد سهام قوسه نحو بعض حيوانات الصحراء : خنازير برية ، وغزلان ، وحمر وحشية .

مازال فن النقوش البارزة يحتفظ إذن بمزاياه التقليدية السالفة : دقة ورهافة الأحاسيس ، والصواب الفائق .

وعلى خلاف ذلك ، بداية من حكم "سيتى" الثانى ، أصبح فن النحت أكثر اصطلاحية ، فحقيقة أن الأوضاع السالفة قد بقيت كما هى ، ولكن تعبيراتها التشكيلية بدت أكثر تسمرا وتجمدا ، وافتقرت إلى المشاعر والأحاسيس . فيكفى أن نتأمل تمثال "سيتى" الثانى المحفوظ حاليا فى المتحف البريطانى (بلندن) وهو من حجر البازلت ، وارتفاعه : ١,٧٠ م ، فنلاحظ : الملك جالسا فوق عرشه ، وغطى رأسه بشعر مستعار مزدوج الخصلات تعتليه "الحية الحامية"، ويرتدى نقبة "الشنديت "، ويضع على ركبتيه تميمة يعتليها شكل لرأس كبش "آمون" . ولاشك أن التمثال يبدو أملس السطح بدون بروزات أو نتوءات ، وقد صيغ فى كتلة حجرية ضخمة مكعبة الشكل صماء جامدة ، كما افتقر وجه "سيتى" لأية تعبيرات واقعية .

لقد أبدعت الكثير من تماثيل "رمسيس" الثالث في هيئة حامل الشعارات . فهناك اثنان منها عثر عليهما في خبيئة الكرنك نحتا من الجرانيت الوردي ، وهما حاليا بالمتحف المصري بالقاهرة ، الأول : يمثل "رمسيس" الثالث وقد أمسك بيده اليسرى شعارا واحداً مستطيل الشكل يمتد بطول جسمه كله (٢,٩٤ م ارتفاعا) ، أما التمثال الآخر : فقد صوره واقفا بين شعارين عاليين يرتفعان بداية من أقصى قدميه حتى قمة رأسه (ارتفاع ٣,٢٠م) ، ثم هناك تمثال ثالث قريب الشبه من الاثنين السابقين ، يعرض حاليا بمتحف « فيلادلفيا » نحت من الحجر الجيري ارتفاعه ١,٢٥م، ونجد الفرعون مرتديا فوق رأسه شعرا مستعارا قصيرا ، والتحى بلحية مستعارة طويلة ، وهو يقدم شعارا فوق ذراعه اليسرى . وربما تبدو هذه التماثيل المتباينة أكثر حيوية وواقعية : فالوجه الممتلئ المستدير الشكل (بالنسبة للتمثال الأول بالقاهرة) يبدو وقد داعبته ابتسامة ما ، ونلاحظ أيضا بعض السمات الفردية التي تتميز بها عادة الصورة الشخصية : الذقن « عريض » إلى حد ما ، والأنف واضحة القصر ، يتسع بشكل ما عند القاعدة ، وعلى شيء من الانحناء ، أما الفم فدقيق .

ولكن على خلاف ذلك ، نلاحظ سمة تقليدية واصطلاحية من خلال تمثال ثالوث ، يمثّل كلاً من الإلهين "حورس" و"ست" وهما يضعان التاج الأبيض فوق رأس "رمسيس" الثالث : فهنا نجد أن التطابق متناه تماما بين الإلهين اللذين يحيطان بالملك ، ويثير الملل ، بل ويخلق إحساسا نظريا بالضيق والضجر ، ولاتتسم حركة أذرع الآلهة الممتدة نحو التاج بأي ليونة أو رشاقة (تمثال - مجموعة من الجرانيت ، ارتفاعه ١,٦٩م بالمتحف المصري بالقاهرة) .

ونفس هذا الافتقار إلى الوهج الخلاق وقوة المشاعر نتبينه أيضا من خلال بعض تماثيل ملوك آخرين من الرعامسة الذين اعتلوا العرش في فترات لاحقة ؛ إنهم فئة تتصف بالضعف والتهاون استطاع كبار رجال الدين في مصر أن يهيمنوا عليهم تدريجيا . ونفس هذا التجمد والتسمر نجده كذلك في أحد تماثيل "رمسيس" الرابع وهو واقف يقدم تمثالا صغيرا لـ "آمون" (من الحجر الرملي الأصفر ، ارتفاعه ٠,٩٢ م ،

بمتحف القاهرة) بل ونراه ثانيا من خلال تمثال صغير لـ "رمسيس" التاسع ، وهو راكع على ركبتيه ، وقد مد ذراعيه الممسكتين بقاعدة مُثّلَ فوقها الإله الجعل " خبرى " (من البازلت ، ارتفاعه ١٩, ٠ م ، من المجموعة الخاصة) .

وبالرغم من ذلك ، فهناك بعض القطع الفنية النادرة التى تنطق بحساسية الفنانين الذين أبدعوها : تمثال صغير لـ "رمسيس" السادس ، من الجرانيت ، طوله ٧٤, ٠ (بالمتحف المصرى بالقاهرة) يصور الفرعون ظافرا منتصرا (مجرد تصوير شكلى ، فلم تقع أية معارك حربية فى أواخر الأسرة العشرين) ، وهو يتقدم حاملا فوق كتفه الأيمن بلطة الحرب ، وبيده اليسرى يقبض على أحد أسرى الحرب الليبيين من شعره ، باعتباره غنيمة حية ، تنعكس على وجهه مرارة وألم الهزيمة ، ويتعارض مظهره المعذب المضطرب تعارضا شديدا مع عظمة وهدوء الفرعون . هذه إذاً إحدى روائع الفن فى عصر الرعامسة .

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الخاصة ، تتميز غالبا بضآلة حجمها وقلة قيمتها : تماثيل فردية لرجال أو نساء ، وتماثيل عائلية ، وتماثيل تكعيبية ، وأخرى للكاتب الجالس القرفصاء . ومع ذلك ، توجد بعض الأعمال الفنية المعاصرة لعهد رمسيس الرابع ، والتى استمرت على وفائها للتقاليد الكلاسيكية التليدة : إنها على سبيل المثال ، تماثيل صغيرة خاصة بشخص يدعى « رمسيس نخت » كبير كهنة "آمون "وقتئذ ، وأحد تماثيله هذه (من الجرانيت الرمادى اللون ، ارتفاعه : ٨٠, ٠م بالمتحف المصرى بالقاهرة) تبينه فى صورة كاتب وقد ارتدى معطفا من الكتان ذى كسرات متعددة (بليسيه) ، وفوق كتفيه جثم شكل لأحد القرود ، وهو حيوان « تحوت » المقدس ، ويتميز الشكل برمته بالتناسق والتناغم المتوازن ، الذى يبلغ أوجه عند رأس الإله ، الذى يهيمن من عليائه على هذا التكوين بأكمله ، من خلال شكل هرمى كلاسيكى . ويتألق وجه الرجل بوسامة معبرة . وهاهو تمثال صغير آخر لـ « رمسيس نخت » هذا : وهو يمسك بناووس صغير جلس فوقه ثالوث طيبة ، "آمون" ، و"موت" ، و"خونسو" (من الحجر الرملى ، والقاعدة من المرمر ، ارتفاعه ٤١, ٠ م ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) : إنه يتميز بأسلوب انسيابى مرن ، وينم عن الوقار والهيبة .

أما عن فن الرسم فى تلك الفترة ، وخاصة فى أواخر عصر الأسرة العشرين ، فقد أظهر نوعا من اللامبالاة والإهمال ، وقل استعمال الملاط فوق الجدران ، ولكن الاستعانة بالآجر الذى لايدعم الرسوم دعما جيدا أصبحت دارجة وشائعة للغاية . وكانت الرسوم تتم دائما أو فى أغلب الأحيان فوق خلفية صفراء اللون . كما لوحظ أيضا بعض الإهمال واللامبالاة فى الرسم بل وفى الخطوط وتناسبها فيما بينها ، وربما قد ساعد ذلك فى بعض الأحيان على خلق نمط من التلقائية فى معالجة الأوضاع ؛ ولكنه يعبر على أية حال أيضا ، عن عدم توخى الرسام الدقة فى أداء عمله . وفى النهاية ظهر شىء من التنافر والبرقشة فى استعمال الألوان .

فى إطار مقابر وادى الملوك ، سادت وكثرت التشكيلات الجدارية الكبرى ، وقد تميزت خاصة بأسلوب تجريدى واضح ، وهى تتناول موضوع رحلة إله الشمس فى غياهب العالم الآخر السفلى ، خلال ساعات الليل الاثنى عشرة . واعتبرت هذه التكوينات دائما وأبدا موضع تأمل وتفكر ثيولوجى ، لم نستطع تفهم مضمونه الفعلى حتى الآن .

وضمن خصائص مقبرة "رمسيس" الثالث (رقم ١١) تلك المناظر المصورة بالحجرات التى تقع على جانبى ممر الدخول : مشهد يتعلق بعملية تحضير الأغذية (الخبيز والجزارة) و«بالنيل » وهو يقدم قرابين من منتجاته لآلهة الحقول والغلال ، وكذلك مشاهد لعرض الأسلحة والمعدات الحربية المتباينة الأشكال والأنواع : سيوف ، حراب ، أقواس ، خوذات وصدريات مدرعة ، مركبات حربية . وبداخل حجرة أخرى ، تقدم لنا مناظر للأثاث والمجوهرات ، ثم اثنان من عازفى القيثار يترنمان بمديح الملك فى مواجهة الآلهة ... ولاشك أن هذه المشاهد المتغايرة تعتبر كاستثناء هام فى مجال زخرفة المقابر الملكية .

وبالنسبة للإبداعات الفنية المرسومة بالمقابر الخاصة فيمكن أن نجدها بجبانة دير المدينة ، وهى تقع جنوب / غرب جبانة شيخ عبد القرنة . ولقد كشف الوادى عن آثار قرية عريقة القدم ، كان يعيش بها فى الماضى الرسامون والفنانون المكلفون بزخرفة

المقابر الملكية ، إنها بمثابة موقع خاص تحيط به الأسوار ، تقع بجواره مقابرهؤلاء المهنيين الذين كانوا يقومون بأنفسهم بزخرفتها . ولقد حفرت هذه المقابر بنفس حضن الجبل ، وهى تتكون من طابقين اثنين : مقصورة جنازية يعتليها هريم صغير من الطوب اللبن ، وبأسفل ، يوجد قبو ذو سقف مقوس ، زينت جدرانه ببعض الرسوم الملونة .

والقبو الذى ظل سليما حتى الآن ، والذى ما زالت ألوانه تتألق وتتوهج حتى يومنا هذا ، تضمنته مقبرة المدعو "سن نجم" (رقم ١) ، ويعنى "خادم فى موقع الحقيقة " (أى موظف بالجبانة الملكية) ، وهو من معاصرى أواخر الأسرة العشرين ، ويلاحظ أن كافة الجدران قد زخرفت بمشاهد دينية أو أسطورية ، فبداية من المدخل نستطيع متابعة الرحلة اليومية التى تقطعها الشمس : فعند الفجر ، نراها تشرق من الأفق الشرقى (رسم فى هيئة جبل يخترقه واد مركزى) . ولقد تجسد هذا المضمون فى صورة ذراعى وثدى امرأة (أى الكائن الذى تنبثق منه الحياة) وهى تقدم الكرة الشمسية فوق صورة واد صغير ، وعندما تصل الشمس إلى أوجها ، تراها وقد استقرت على عرشها، حيث قام أسدان بسندها ودعمها ، وعند غروبها فى نهاية الأمر تستهل دورتها الليلية فى غياهب الظلمات تحيط بها العراقيل والفخاخ : نرى قطا عملاقا (حيوان ودود) وهو يطيح برأس ثعبان ضخم (حيوان ضار وخطير) تعبيرا عن تلك الفكرة ضمن الكثير غيرها ، ونستطيع أن نلاحظ هنا التضافر الواضح ما بين الألوان والرموز : فالقط لونه أزرق ، وهو اللون الذى تتميز به السماء أثناء النهار ، الذى يعود بالنفع على الإنسان ، أما الثعبان فقد برقش باللون الأحمر وهو من ألوان الصحارى المعادية للبشر ، وبداخل القبو ،فوق الجدار الشمالى ، نرى مشهداً كبيراً يمثل الإله "أوزيريس" ، وقد لف جسمه جيدا بلفائف بيضاء اللون ؛ وتلون جسده بالأخضر الفاقع (لون يرمز إلى البعث من جديد) ، وقد استقر بداخل ناووس ذى خلفية بيضاء اللون . وبدا "سن نجم" راكعا أمامه بداخل هذا المكان ، ومن الواضح هنا أن المشاهد تختلط ببعضها بعضا ، دون تنسيق منطقى :نجد "أنوبيس" على كلا جانبى

"أوزيريس" وعلى اليسار ، يقوم بإعداد المومياء ، ويمينا يقود "سن نجم" فى طريقه ؛ وأمام "أوزيريس" رصت مختلف القرابين ذات الألوان المتألقة الصريحة . ثم هناك مشاهد أخرى فوق الجدار تمثل المتوفى وزوجته وهما يزرعان حقول الـ "يارو" أو الريف الإلهى بالعالم الآخر ، فهما بشكل ما ، يعملان على ازدهاره وتطويره ، ويستحقان بذلك الإقامة به. فها هو "سن نجم" يقوم بحرث الأرض ، وبذر الحبوب ، ويجمع نبات الكتان ، ويحصد القمح ، أما زوجته فهى تؤدى هنا دور جامعة السنابل بعد الحصاد . عموما ، يتبين هنا أن التراخى وعدم الحماس ، والافتقار إلى قوة الرسم ودقته ، قد عوض عنه ، إلى حد ما ، بواسطة ثراء وفخامة الألوان : فحقل القمح ذهبى اللون أما الخاص بنبات الكتان فقد لون بالأخضر وعن أشجار الحديقة فهى تتماوج ما بين الأخضر والأسمر ، وبالنسبة لبستان الزهور ، فقد تألق فيه الأخضر ، والأزرق ، والأحمر ، وعلى الجدار الجنوبى ، نرى المومياء وقد أصبحت موضع رعاية وحماية "إيزيس" و"نفتيس" ، وهما على هيئة طائرين رقيقين . وبالقسم السفلى لنفس هذا الجدار صور كافة أفراد أسرة المتوفى ، ولا شك أن ذلك يعبِّر عن ضرورة وأهمية الأبدية والخلود الجماعى : الأبناء ، والإخوة والأخوات جميعهم حاضرون هنا . وعلى ما يبدو ، أن الرسام كان يفتقر إلى المساحة اللازمة ، فلقد ضمهم بشدة إلى بعضهم بعضا ، بشكل تنقصه المهارة والدراية إلى حد ما : وبذا نجد إحدى بنات "سن نجم" وقد وضعت تحت المقعد الذى تجلس عليه أمها ، إنها تسمى "حتبو" أى "السلام" ، ولا ريب أن وضعها ، وقد أمسكت بفرع زهرة بردى بيدها اليمنى وبأحد طيور البط (من جناحيه) بيدها اليسرى ، يعود بالذاكرة إلى بعض الأشكال الأنثوية بالمشاهد الكبرى المتعلقة بصيد الصحارى وصيد الأسماك بالمستنقعات . ولكن بمزيد من التأمل لهذه الصورة يتبين لنا تماما مدى تدهور الفن المصرى فى تلك الفترة ، لقد رسم الوجه بخطوط سريعة خاطفة ، والأعضاء تبدو مشوهة إلى حد ما ، والحركة والوضع نفسه يفتقر إلى مقومات الجمال والرشاقة . حقا الرسام فى هذه الحالة يفتقر تماما إلى الإلهام والعبقرية .

وبداية من ذلك الوقت ، فى مجال فن الرسم ، احتلت المشاهد الأسطورية مكان الصدارة ، على تلك التى تسرد تفاصيل الحياة اليومية ، فلم يعد الفنانون يقدمون كما

كان يحدث فى الماضى مشاهد عن حياة الفرد اليومية ، حيث كانت صورها المنقوشة أو المرسومة بالألوان تعمل كضمان لبعث الإنسان وأبديته . بل تركز الاهتمام بوجه خاص على وصف مراحل الحياة الأخرى بالعالم الآخر ، التى تمزج ما بين مختلف أوضاع الحياة الدنيوية وبين أفكار خيالية تنبثق من فكر دينى خصب ولا نهائى .

لم يعد الفن التصويرى منذ ذلك الوقت يسمح بمجرد البعث من جديد ، بل هو يساعد على الخلود والأبدية فى نطاق عالم أسطورى . وبذا، فقد سيطر الفكر الدينى على التأمل الواقعى المادى ، ولم يعد الفنان بحاجة لأى "نموذج" . وهكذا عمل تكاثر وتطور الفكر الدينى ، رويدا رويدا ، على تقويض دعائم إلهام الفنانين . ولذا نجد أن الفن المصرى ، الذى انبثق أساسا من مفهوم ميتافيزيقى بحت ، قد عمل على تدميره تدريجيا غزو الميتافيزيقية التصويرية ، ولعل ذلك يعتبر بمثابة أحد الدروس المستفادة من خلال هذا الفن المتفرد المتميز .

حقيقة إن مقابر دير المدينة ما زالت تستوعب بين جنباتها بعض المشاهد الكلاسيكية النادرة ، البديعة التصوير (مثل مقبرة المدعو "إنحركاو" ، الذى عاصر عهدى "رمسيس" الثالث والرابع) ، ولكن بالرغم من ذلك فإن بعض المشاهد قد استوحيت من مختلف الكتب الجنازية : كتاب الموتى ، وكتاب ما هو موجود فى الـ "دوات" .

مجوهرات مزخرفة وقطع كمالية

لا شك أن هذا الوصف لأحد صناديق "توت عنخ آمون" الثمينة ، يبين قطعا عن فخامة وثراء المجوهرات والمصوغات بزرقشتها وتزيينها : صنع الصندوق من الخشب الأحمر اللون ، وزينته ثلاثة خطوط أفقية من الكتابة الهيروغليفية باللون الأزرق ، بمثابة خرطوش ملكى . وفوق غطائه المكسو برقائق الذهب والأبنوس تألق واضحا اسم "توت عنخ آمون" ، وقد رصع بالعاج والأبنوس .... وبداخل هذا الصندوق تراكمت المجوهرات والحلى الذهبية ، بدون أى تنسيق أو تنظيم . إنها تتضمن الكثيرمن الأقراط (البعض منها صنع من الذهب المخضب باللون الأحمر) . أما بقية المجوهرات فقد رصع معظمها بأشكال الجعارين ، وصيغت جميعها من الذهب واللازورد والعجائن الزجاجية والأماتست وكذلك الفيروز والكورنالين (اليشب) الأحمر اللون .

شكّلت الأساور على هيئة دائرة ذهبية تتفتح فى شكل رصيعة بمكان الجعران، وقد صيغت أيضا فى شكل شريط من حبات اللؤلؤ . وبعض التمائم ، بدا قفلها كعنصر مركزى من تكوينها . وبجوار كل ذلك وجدت أيضا بعض حلى الصدريات (قلائد ، ودلاية ذهبية فى صورة مركب تحمل الشمس الوليدة) ، وأسفلها زوجان من الصولجانات "الأوزيرية" الذهبية ، الممتزجة بعجائن الزجاج الأزرق الغامق اللون والسبج (حجر زجاجى أسود اللون) . وعثر كذلك على حمالة سيف تتكون من سبعة صفوف من اللؤلؤ الأنبوبية الشكل الزرقاء اللون المدمجة مع بعض أدوار من اللآلئ الذهبية .

ولا شك أن المجوهرات كانت لا تحصى ولا تعد إذا قيست بالكم الذى وصل إلينا . ولقد عملت العلاقات والاتصالات المتعددة مع الدول الآسيوية الفائقة الثراء على إمداد الفنانين المصريين بأشكال واستلهامات حديثة . إن الفخامة والرقة المتناهية فى صياغة هذه الإبداعات قد تحدونا إلى الاعتقاد بأن المجوهرات والمصوغات فى مصر القديمة لم يكن الهدف من ورائها دينيا فحسب ، بل كان الغرض من ورائها متعة الحواس التى يؤججها جمال الأشكال وتناسق الألوان النفيسة . لقد بقيت تقنيات صناعة الحلى كما هى عليها ؛ وساعد فن التطريق والحوجزة بصفة خاصة على تكوين مشاهد مصورة فائقة التنوع والتغاير ، تألقت وتوهجت بتلألئ الأحجار شبه الكريمة والعجائن الزجاجية المعبّرة بكل دقة . وتعتبر إحدى قطع الحلى المتضمنة بكنز "توت عنخ آمون" (صدرية على هيئة صقر باسط جناحيه على أوسع مدى ، وقد تراءى جسد ورأس هذا الطائر فى شكل دائرى فائق الانسيابية بديع التناغم) بدون شك بمثابة المثال الفريد من نوعه المعروف حاليا عن استعمال العاج فى مصر القديمة ، (يبدو أن التطريق كان يتم فوق العمل الفنى نفسه) .

وتبين المعالجة الخاصة بأدوات الزينة عن نفس الاهتمام والدقة الفنية البالغة . فها هى على سبيل المثال علبة مرآة ضمن كنز "توت عنخ آمون" : لقد شكلت فى هيئة العلامة "عنخ" الهيروغليفية الدالة على الحياة ، من الخشب المكسو برقائق الذهب ، وبداخل استدارة هذه العلامة ، مثل فوق دغل من نبات اللوتس بدرجتين من اللون الأزرق ، اسم تتويج "توت عنخ آمون" : نب خبرو رع" أى "رع هو سيد المصائر " . أما عن الجعل

الباسط جناحيه المحيطتين بجسمه فلونه أزرق ؛ ولكن الأقراص الثلاثة التى تعتليه فهى حمراء اللون ، وعلى جانبيه ، تمثلت "الحّيتان الحاميتان "(بالأزرق والأحمر) . وقد استمد الفنان هذه الألوان من عجائن الزجاج الملونة .

وعن المرآة نفسها فهى تتكون من قرص معدنى (برونزى، أو فضى ، أو نحاسى) مسطح إلى حد ما ، ومصقولة صقلا دقيقا للغاية ، وقد دعمت بيد تبدو أحيانا فى شكل عمود صغير ، ولكن فى معظم الأحيان كانت تشكل فى هيئة فتاة شابة رشيقة القوام ذات جسد ممشوق فارع . وعادة قد تمثل هذه الأشكال الصغيرة المدعمة للمرآة بالإلهة "حتحور" أو الإلهة "إيزيس" : فهما تضفيان جمالا وجاذبية على مثل هذه القطعة الفنية ؛ وبالإضافة لذلك تكفلان حمايتهما السحرية لصحابتها .

وهناك أيضا أعداد كبيرة من الأوعية الدقيقة التى نسميها نحن فى وقتنا الحالى بـ "ملاعق" مواد الزينة وهى عادة تحتوى على الدهانات والعطور المختلفة ، وغالبا كانت تصنع من الخشب أو العاج، ويقوم النحاتون بصناعتها . والنموذج الأكثر شيوعا هو النمط المعروف بـ"السابحة" : صبية صغيرة عارية الجسد فى أكمل زينتها ، تسبح فى خط أفقى دقيق ، وهى تدفع أمامها بطة لها منقار وعنق من العاج (فى أغلب الأحيان)، وقد شكل جسمها المجوف فى هيئة علبة أما الغطاء فهو يتكون من جناحى البطة بحيث يفتح ويقفل بدورانه حول وتد صغير (يمكن أن تشاهد بمتحف اللوفر قطعة مماثلة من الخشب والعاج، ولا يزيد طولها عن ٠,٣٠ م) . وتختلف أشكال هذه القطع الفنية وفقا لخيال النحات ، ومدى حساسيته . فقد يدعم الوعاء الصغير بواسطة شكل يمثل فتاة غضة فاخرة الثياب ، وهى تجمع نباتات البردى ، فى "ديكور" يتكون من بعض مستنقعات النيل ، وفى هذه الحال نجد أن نفس قاعدة الوعاء قد شكلت فى هيئة حزم أفقية متجمعة من نبات البردى ؛ وغالبا ، تنطق هذه الإبداعات الفنية بالرقة والنعومة ، والنسب قد احتفظت بكامل تناسقها (من الخشب ، الارتفاع : ٠,١٨ م ، متحف اللوفر) ، وفى بعض الأحيان ، تبدو صورة الصبية الصغيرة وهى تجمع بعض ثمار الريحان ، أو تتنزه بقارب صغير على سطح النهر . إن هذه القطع الصغيرة تترنم بقصيدة شعرية ما .

لقد امتدت الصلة الوثيقة فى مصر القديمة ، إلى أمد طويل ، بين الفن والتاريخ . ولاريب أن الأحداث السياسية قد انعكست إلى أبعد مدى على تطور المواضيع والأساليب، وأوجه النشاط الفنية . وهكذا ، فبداية من أفول السلطة الملكية فى أواخر الأسرة العشرين تراءى أيضًا انحسار تدريجى فى مستوى فن النحت والرسم .

فى حوالى العام ١٠٨١ ق . م . أى إبان عهد "رمسيس" الحادى عشر استطاع رئيس كهنة آمون "حريحور" أن يغتصب السلطة الملكية ، وعندئذ ، كون نظاما دينيا ثيوقراطيا وأسس الأسرة الحادية والعشرين ، وهكذا ، أسدل الستار على نهاية عهد الفراعنة العظام . إنهم هؤلاء الذين تمكنوا على مدى ألفى عام من أن يجعلوا مصر مملكة متألقة الازدهار ، ثم "إمبراطورية " بالغة القوة . بعد ذلك قامت عدة شعوب أجنبية بغزو مصر بعد أن أصابها الوهن والاضمحلال ، فنجد على التوالى الليبيين والآثيوبيين ، والفرس ، والأشوريين ، والإغريق ، والرومان ، الذين ارتقوا عرش مصر . ومع ذلك فلم تفلح بعض الانتفاضات القومية فى منع وقوع النهاية المحتومة ، وعند غروب نجم الفراعنة سرعان ما تبعه اضمحلال الفن وتهاويه . وحقيقة أن المبادئ الكبرى الخاصة بالتعبير التخطيطى قد بقيت قائمة كما كانت من قبل ، وأنجز العديد من التماثيل الكبرى ، ومع ذلك فقد تلاشى تماما الإحساس المتوقِّد الذى كان يتميز به الفن الفرعونى بكل معنى الكلمة . وللاحظة ذلك علينا أن نقارن النقوش البارزة بمعابد عصر البطالمة بتلك التى تتعلق بالحضارة الفرعونية .

وفى مصر الفرعونية دون سواها من دول العالم اندمجت الفنون كلية وارتبطت بالتاريخ : أى تاريخ الحياة اليومية لكل فرد ، وتاريخ الأمة كلها .

الفصل الثانى

الفن والعقيدة

تميز المصريون القدماء ، دون سواهم ، بقوة العقيدة الدينية وعمقها ؛ فكلمة "الديانة "كانت تعنى التعامل ، والصلة التى تربط ما بين البشر والآلهة . ففى نطاق عالم عبادة الأوثان المترامى الأطراف تواجدت الآلهة فى كافة الأنحاء المكونة للعالم الذى خلقه رب الأرباب : أى فى السماء والأرض ، والحقول ومياه النهر ، وفى الصحارى القاحلة أو البساتين اليانعة . وتستطيع القوى الإلهية أن تتجسد فى هيئة أشكال آدمية ، أو حيوانية ، أو نباتية، فجميعها من صنع الإله الخالق .

وإذا تم دمجها معا (البشرية والحيوانية بصفة خاصة) فى كيان مركب تنبثق منها آلهة ذات فعالية وشدة بأس كبرى : ففى هذه الحال ، تعمل قوة سحرية أكثر مقدرة على ضم المضمون والقوى التى تميز كلا منها . ونفس هذا الامتزاج بين الأشكال قد برع الرسام المصرى فيه إلى أسمى درجاته ، وهو يتطابق فى أغلب الأحيان بفكر محدد تم إعداده وتكوينه .

الأشكال الإلهية

إنها متنوعة ولا حصر لها ، وبذا ففى مقبرة "تحتمس" الثالث بمفردها ، بوادى الملوك ، استطاع العلماء ، وفقًا للمشاهد المرسومة التى تزين جدرانها "وضع كتالوج" يتكون من سبعمئة وأربعين شكلا من الآلهة . وكذلك فى المعبد الذى شيده "أمنحتب" الثالث جنوب المعبد الكبير الخاص بآمون رع على مقربة من الطريق المؤدى إلى الأقصر ، والذى كرسه من أجل الإلهة "موت" رفيقة آمون ، تضمنت كافة الحجرات تماثيل من الجرانيت الأسود تمثل هذه الإلهة : لها جسد امرأة ورأس لبؤة ؛ واقفة

أو جالسة على العرش ، وهكذا عثر على عدة مئات من الأشكال الإلهية فى عدة أماكن ، والبعض منها حصل عليها أصحاب المجموعات قبل إنشاء "مصلحة الآثار المصرية" ولا شك أن معظم متاحف أوروبا وأمريكا تزخر بتلك الأشكال الإلهية . ولقد عثر منذ وقت وجيز على اثنين منها بحديقة ، قصر دوق ودوقة دفو نشير ببريطانيا .

وتعتبر الأشكال الإلهية عريقة القدم ، والبعض منها يرجع إلى فترة ما قبل التاريخ (قبل ٤٠٠٠ ق .م) . إنها وليدة عقيدة دينية انعكست منذ قرون سحيقة ماضية على الفن التصويرى ، ومضمون القوى الإلهية التى تدير العالم وتسوسه . فها هى على سبيل المثال هذه اللوحة التى ترجع إلى فترة حضارة "الجزرة" (حوالى ٤٣٠٠ ق .م) ، وقد عثر عليها المكتشفون : إنها تحمل نقوشا تمثل رأس بقرة ذات قرنين على هيئة نبات اللوتس ، وتحيط بها عدة نجوم ، وهى تمثل "حتحور" ربة السماء . ولقد أصبح هذا الرمز دارجا بعد ذلك على طول المدى . وتطورت المصورات الإلهية تطورا كبيرا بداية من الأسرة الثامنة عشرة ، وبذا فإن "المدونة" التصويرية ، التى كانت زاخرة وثرية تماما من قبل قد لاقت بعد ذلك تنوعا وتباينا واضحا . وقد يتغاير ويختلف المضمون الخاص ببعض الآلهة وفقًا لتباين الفترات الزمنية وحقبات التاريخ ، ولكن الوظيفة الإلهية لا تغيب أبدا عن الذاكرة ، وهكذا تضاف الخصائص الجديدة إلى سابقاتها : فيعمل ذلك على خلق جوهر مركب ، ويضيف المزيد من الأهمية والفاعلية على الشخصيات الإلهية ، ومع ذلك فإن الأشكال تبقى على ما هى عليه ، فقد وضعت بنيتها منذ النشأة الأولى : يتحدث حجر بالرمو عن "مولد الآلهة " (أو بالأحرى خلق فن النحت) منذ بداية العصور الملكية الأولى ، واستمرار هيئتها على ما هى عليه بصفة نهائية .

ها هى إذاً أشكال مركبة ومعقدة ومتعددة الأشكال والهيئات ، سوف نعمل هنا على مجرد وضع أهم سماتها الأساسية ، وتكوينها ، ومبررات وجودها .

الأشكال الإلهية – حيوانية

لا شك أن أروع تكوين يجمع ما بين الشكل البشرى والحيوانى فى هيئة كيان كامل مركب ، فائق التوازن ، يقدمه لنا تمثال "أبو الهول" . وربما أنه يمثل الملك يقف

حارسا على باب مقبرته (دار خلوده) ، أو أنه شكل ما لأحد الآلهة يقوم بحراسة معبده . ولكنه فى كافة الأحوال يمثل هيئة الأسد ، الحيوان الجسور القوى البأس ، الراعى الرهيب للجبانة أو لأى مجال مقدس . وقد توج هذا الجسد السنورى برأس قد تختلف وتتباين وفقًا لتسلسل الأحقاب الزمنية ، وتتطابق برموز وشعارات متنوعة : رأس الملك ، رأس الكبش (بالكرنك) ، ورأس الصقر (بوادى السبوع بالنوبة) . وتعتبر صورة الملك – الأسد أو المقاتل من ثوابت الفكر المصرى التى استعانت بها الكتابات والنصوص أيضا: "أمنحتب" الثانى فى حومة القتال ، " أسد يطأ بقدميه رمال الصحارى" . والمدافعون عن قلعة "دابور" (بسوريا) الذى استولى عليها "رمسيس " الثانى ، يقرون : "لقد أصبحنا كمثل قطعان من الحيوانات وقعت صريعة هجمات الأسد المفترس " . ويمثل الملك اتساع مدى وقوة تحليق الطائر الشمسى ، فها هو "أمنحتب" الثانى فى مجابهة الأعداء: « ينطلق مندفعا مثل الصقر الإلهى ، فى حين كانت جياده تحلق فى الأجواء وكأنها فى السماء » .

بداية من منتصف الأسرة الثانية عشرة ، كانت الملكات يمثلن فى هيئة أبى الهول ، ولكن قلما كان يحدث ذلك ، فهو مجرد انبثاق رسمى بحت من نمط تماثيل الفرعون . وربما استلهمت منه صورة "السفنكس" الإغريقى الرهيب (كائن خرافى فى الميثولوجيا الإغريقية له جسم أسد ، وأجنحة ، ورأس امرأة وصدرها) .

ترى كيف ولماذا تم هذا التجميع والمزج ما بين الأشكال وبعضها بعضا ؟

الأجواء الخاصة بالحيوانات

ضمن الطيور التى تحلق فى سماء مصر ، يعتبر الصقر الأكثر دواما وبقاء ، وكان يطلق عليه اسم "حورس البعيد" إيماء إلى سطوته وسيطرته على أجواء السماء ، ورويدا رويدا عملت حساسية المصريين المرهفة على المزج ما بين السماء والطائر بتماثله بالمكان الطبيعى الذى يعيش به ، وسرعان ما أصبح "حورس" (وقد غدا اسمًا إلهيًا) ممتزجا مع « ساكن السماء » الفعلى : أى الشمس ، وبذا أصبح الصقر كإله سماوى وشمسى ، ثم انبثقت منه ثلاثة أنماط رئيسية من الصور الإلهية . فى "إدفو" خاصة منذ عهد سحيق : صورة للشمس وقد أحاط بها جناحان عظيمان منبسطان كتعبير تخطيطى مختصر عن العقيدة السائدة ، ولقد استمرت هذه الصورة إلى أطول

مدى. فإن شكل هذا الكوكب ناشرا جناحيه ، قد مثل على امتداد التاريخ كله فوق مداخل المعابد، وعلى اللوحات ، أو معتليا النقوش البارزة . إنه بمثابة صورة أساسية ، استعين بها فى كل مكان من أجل بسط الرعاية والحماية المؤكدة المتيقظة . وربما يشد الانتباه ، هذا الاختلاف فوق قمة لوحة صغيرة اكتشفت بجوار أبى الهول بالجيزة، وترجع إلى عهد "أمنحتب" الثانى : يرى القرص الشمسى المجنح وقد زود بذراعين ويدين تمتدان نحو الأرض لكى تحتضنا الخرطوش الملكى (إنه بلا شك وضع سابق تماماً لعصر العمارنة).

وفى كثير من الأحيان قد يصور "حورس" الشمسى فى هيئة إنسان له رأس صقر وتوج بالقرص الشمسى ، فهكذا مثل فوق باب معبد أبى سمبل بداخل إحدى الكوات : شكل عملاق نحت بأسلوب النقش البارز ، والتصويرات على هذا النمط لا تحصى ولا تعد .

وتوجد آلهة أخرى فى هيئة الصقر ، ولكنها لا تتسمى مطلقا بـ "حورس" على الرغم من أنها تشبهه شكلا : ويتطابق ذلك بالنسبة لـ "سوكر" الإله العريق القدم الراعى لجبانة منف : فبداخل المعبد – التذكارى الخاص بسيتى الأول فى أبيدوس صور هذا الإله جالسا فوق العرش على غرار الفرعون ، وقد ارتدى نقبة الـ "شنديت" وغطيت رأس الصقر بشعر مستعار تقليدى الطراز ذى ثلاث خصلات ، وتزين صدره بقلادة ضخمة ، وأمسك بيديه علامة الحياة (عنخ) وصولجان السلطة (واس) ، وأمامه وقف "سيتى" الأول يحرق بعض البخور بمبخرة صغيرة . ويلاحظ أن مظهر وخصائص "سوكر" هى نفس تلك التى يتمتع بها أى ملك فوق العرش ، ولقد فصلت تقاسيم وجه الصقر بكل دقة وعناية ، ويتطابق الجزء المنتفخ بالرقبة تطابقا تاما بصدر الرجل ، أما الشعر المستعار ذو الخصلات الرأسية فهو يغطى الجزء الخلفى من رأس الصقر . ولا ريب مطلقا أن عملية الدمج والجمع لا عيب فيها ولا نقيصة ، كما يتوافر هنا التناسق والتناغم البصرى تماما .

وهناك إله – صقر آخر : "مونتو" ، كان يعبد فى منطقة طيبة ، وقد صور بشكل متطابق مع حورس . ولكن الكتابات كانت تعمل بكل وضوح على تمييز الواحد عن الآخر ، ولكن بداية من الأسرة الحادية عشرة خاصة ، اتخذ "مونتو" مضمونا أكثر شراسة ، وعدوانية ، وميلا للقتال ، وبالتالى ، بدأ يتطابق بمظهر آخر من مظاهر الطائر الصقر ، أى القناص ؛ وأصبح هذا الإله راعيا للملوك الجدد الذين حملوا

اسم "مونتو حتب": "فليكن مونتو راضيا" ، وأيضا كفيلا بحماية مصر وسلامتها ؛ وفى هذه الحال يستطيع أيضًا أن يتقمص شكل ثور ، أى هذا الحيوان العدوانى الفائق القوة . وقطعا ، لا يبين ذلك عن أى تناقض فى مجال أنماط الفكر المصرى القديم ، فإن ظاهره يعبر عن مجرد حقيقة مادية .

وأخيرا فإن الصقر الإلهى سواء قد تسمى "حورس" خاصة ، أو "سوكر" أو "مونتو"، يمكن أن يتراءى فى هيئة حيوانية بحتة ، وأحيانا قد يصور حورس أثناء تحليقه وقد بسط أحد جناحيه إلى أوسع مدى ، أما الجناح الآخر فتركه متدليا إلى أسفل . وعندئذ ، يكوّن الشكل بأكمله "مثلثا" سحريا : فيعمل بذلك على حماية الأشخاص والمشاهد التى يهيمن عليها ؛ ويتبين ذلك من خلال النقوش البارزة بـ "المقصورة البيضاء" الخاصة بـ "سنوسرت" .

وقد يصور الصقر الإلهى أيضا وهو راقد ، ويعتبر ذلك من الأشكال السحيقة القدم ، ولقد اكتشف عام ١٨٩٨ أسفل أرضية معبد هراكنوبوليس تمثال (يرجع إلى الأسرة السادسة) يمثل صقرا راقدا بدت تحت منقاره صورة ضئيلة للغاية للملك واقف على قدميه ، وقد نحت كل من جسم الصقر والملك من الخشب المكسو برقائق من النحاس المسمرة . ولكن حالما اكتشف هذا التمثال سرعان ما تحول الجسمان إلى ذرات رفيعة ، ولم يتبق سوى رأس الصقر البديعة التكوين ، وقد صيغت من الذهب ، ويبلغ طولها ٣٦, ٠م وهى حاليا محفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة (الشكل ٦٣) . وتبين أنها قد صنعت بأسلوب التطريق وأكملت بالنقش والترصيع ؛ ولقد أضفت العينان المنحوتتان من حجر السبج (حجر زجاجى أسود اللون) سمات الحيوية على هذه الرأس ، فبدا وكأنه ما زال حتى الآن ينبض بالحياة . وفوق الإكليل الذى تتصدره "الحية الحامية" ثُبتت ريشتا الصقر العاليتان التى تتميز بهما آلهة السماء وقد شكلت الريشتان بأسلوب التفريغ والتخريم ، وصنعتا من الرقائق الذهبية ، وينم الشكل بأكمله عن جمال رائع ، بل إنه ما زال يسمح بالإحساس بمدى قوة و عمق ورع المصريين القدماء ، وهم يبدعون الأشكال الإلهية .

أما "سوكر" وفقا لمظهر آخر من مظاهر الطائر المقدس – فإنه يمكن أن يشكل فى هيئة صقر، راقداً ومدثراً فى غلاف ، فالغلاف كان رمزا للآلهة الخلاقة ، وهو يتماثل

بلحاء الشجرة ذى القوى الحيوية الدائمة التجدد . وربما أن "سوكر" قد خلق فى النشأة الأولى كإله خاص بالنماء والإخصاب مثل الشمس : فهى التى تمنح الحياة للزرع وللبشر. ولذا ، يلاحظ أن طقوسه تتضمن الكثير من المراسم الزراعية . ها نحن نرى إذًا أن الخصائص التليدة تمتزج بالأكثر حداثة ، وأن هناك فكرًا مركبًا ومتنوعًا يهدف إلى نمط من الخيال والتصور غير المحدود ينبثق غالبا من تأملات واضحة البساطة .

ولكن ماذا عن "حورس بن أوزيريس" الذى مثل تقليديا فى هيئة صبى يافع ؟ فإن هناك على ما يبدو بعض الآلهة الصقور التى تميزت منذ الأزل بسمات شمسية ، قد انحرفت عن مضمونها الأصلى : إما بواسطة الأساطير ، أو التاريخ أحيانا . وحورس الصغير هذا كان يعبد فى "خميس" وهى تقع بإقليم مصر السفلى ، وعلى ما يعتقد أن "بوتو" كانت عاصمة هذا الإقليم ، وأهم المناطق التى تمارس بها طقوس عبادة "أوزيريس" كانت تقع على مقربة من "خميس" وتجاورها ، وهكذا ساعد ذلك على دمج الصغير "حورس" كإلهٍ ابن فى الأسطورة الأوزيرية . وبالتالى ، طرأ تغيير ما على مظهره ، ولا ريب أن الظروف والأحوال الجغرافية تقوم هى الأخرى بدورها فى إعداد وتشكيل أشكال الآلهة.

إن تحليق الصقر عاليا فى أجواء الفضاء قد أضفى عليه السمات السماوية والشمسية . وكذلك بالنسبة لحيوان "ابن آوى" فإن تجواله وبحثه الدائم عن الطعام عند تخوم وأطراف القرى والجبانات فى ظلمة الليل ، قد خلق بين هذا الحيوان وبين المصائر الجنائزية صلة وثيقة ؛ فقد كان ، على ما يبدو يتجول فى منطقة الموتى هذه عندما يرخى الليل سدوله ، وفى هذه الحالة أيضا كمثل سابقتها يلعب المقر الأصلى الدور الأساسى فيما يختص بعملية الخلق الأسطورية . وبالنسبة للون "ابن آوى" الواضح السواد يوحى إلى الفكر المصرى الفائق الحساسية بلون الزفت (القار) ، وهو من المواد اللازمة فى عملية تحنيط الموتى ؛ وهكذا أصبح أنوبيس "المحنط" الأعظم . وعلينا الإشارة هنا إلى أن الأمر لا يتعلق فى موضوعنا هذا بحيوان ابن آوى بكل معنى الكلمة أى كما يراه عالم الحيوان فى عصرنا هذا ، ولكن بكلب وحشى ضخم أكثر قربا من الذئب ، أسود

اللون ، وأهم ما يميزه : أذناه المرتفعتان ، وأنف مستطيل مدبب الطرف ، وخطم ضامر مشيق ، وذيل مسطح كث الشعر . وبداية من "متون الأهرام" ، (الأسرة الخامسة والسادسة)، ارتبط " أنوبيس" بعملية بعث الفرعون المتوفى ، وساعد دوره كقائم بتحنيط "أوزيريس" وفقا لما تقوله الأساطير ، على اتساع مدى شهرته . وبداية من الأسرة الثامنة عشرة من خلال المناظر المتعلقة بوزن قلب المتوفى (بكتاب الموتى) يقوم أنوبيس أيضا بتقديم المتوفى فى قاعة المحاكمة ويشرف على أداء الميزان ، وقد ارتبطت خصائصه دائماً بعالم الموتى . وهو يبدو فى أوضاع مختلفة ومتباينة : غالبا ما يصور فى هيئة إنسان له رأس ابن آوى ، وتصوره بعض التماثيل واقفا وممسكا بصولجان ومرتديا نقبة "الشنديت" ويثبت فوق رأسه ذات الخطم المستطيل المدبب الطرف شعرا مستعاراً مثلث الخصلات . وفى بعض الأحيان قد لا يفرغ الجزء الحجرى الواقع ما بين أذنيه العاليتين لتلافى وقوع أى كسر فى هذه المنطقة . وقد يمثل الإله ابن آوى الجليل وهو معتلى العرش : تمثال فائق الروعة من البازلت الأسود المصقول (ارتفاعه : ١,٥٨ م ، بمتحف كوبنهاجن ، يرجع إلى أواخر الأسرة الثامنة عشرة) وكأنه ملك فعلى ، ولكن نادرا ما كان يمثل فى هذا الوضع . ولقد دأبت النقوش البارزة على تصويره دوما فى شكل إنسان / حيوان أو حيوان/ إنسان . وضمن العديد غيرها يمكن الإشارة إلى صوره المنقوشة والمرسومة فى المقصورة التى كرست من أجله ، الواقعة بجوار المعبد الجنازى بالدير البحرى .

وهناك وضع آخر لـ "سيد الجبانة " يمثله فى صورة حيوانية ، وأيضا فوق قاعدة على هيئة مصطبة : كلب أسود ضخم يقوم بحراسة المدافن . وانبثاقا من نفس هذا الوضع ، هناك واحد آخر يماثله : إنه تمثال مجموعة ، عثر عليه بمقبرة "توت عنخ آمون" : فوق صندوق ضخم من الخشب المكسو برقائق الذهب ، وكأنه صرح ما تألق بكل عظمة وجلالة تمثال لأنوبيس – ابن أوى ، رابضا متمددا . وفى لحظة اكتشاف هذا التمثال كان ما يزال مغطى بقماش كتانى ذى أهداب متدلية ، وتحت هذه القطعة الكتانية وجد أيضا وشاح من الكتان مزركش بشكل يمثل قلادة من زهور اللوتس . وقد رصعت عينا الحيوان بالذهب الخالص ، وكذلك الأمر بالنسبة للأذنين ، حيث شكلت من نفس هذا المعدن النفيس ، أما مخالبه فقد قدت من الفضة ، وبداخل الصندوق عثر

على كم من الحلى ، والمجوهرات الـتى وضعت بذلك تحت الحراسة المشددة من جانب حامى المتوفين وراعيهم .

وغالبا قد يثبت شكل ابن آوى فى قمة سارية ، ليتقدم المواكب الشعائرية الإلـهية، أو مناسبات خروج الفرعون ، أو الجيش عند انطلاقه للقتال. وفى مثل هذه الحال لا يتعلق الأمر بأنوبيس ، ولكن بإله ابن آوى آخر أكثر قدما ، كان عادة يوفر الحماية الحربية ، فهو يتطابق مع الصفات الشرسة العدوانية التى يتميز بها الحيوان الكاسر. إن "أوبواووت " هو "الذى يفتح الطريق أمام الآلهة والملوك" ، وبذا ، فخلال المعارك الكبرى عبر التاريخ يرى الفرعون وهو يندفع لمجابهة الأعداء وقد تقدمه شعار يحمل صورة "أوبواووت ". وربما يصور هذا الأخير فى هيئة نصف آدمية أو نصف حيوانية ، أو حتى فى شكله المجرد .

حقيقة أن المكان الأصلى الذى يعيش به الحيوان ، قد يبرر بعض خصائصه المقدسة، ومع ذلك ، فإن "صفاته" النوعية قد تبرز بعض مميزاته الإلهية . ولا شك أنه يوجد بعض الحيوانات المفيدة النافعة ، التى تستحق تعبيرا عن الشكر والامتنان لما تقدمه من أفضال ،ن تؤدى لها بعض الطقوس ؛ ولكن هناك أيضا حيوانات أخرى ضارة وخطيرة يحاول البشر التقرب منها ومصالحتها لعلهم يستطيعون تهدئة حدة عدوانيتها .

الحيوانات النافعة

لا ريب إذاً أن الاعتراف بالفضل قد ارتبط بواسطة بعض الطقوس الدينية والورع الصادق ما بين البشر والحيوانات النافعة . وهكذا ، فإن العناصر الخصبة القائمة وسط القطعان ، كمثل الكبش ، والثور، والبقرة ، كانت موضع تقديس وتأليه ؛ لأنها- من خلال قواها الخلاقة - كانت ترمز إلى الحياة التى تتكرر دائما وأبدا : إذاً ، فهى تساهم فى مضمون الأبدية ، أى الصفة الإلهية الأساسية .

وغالبا ما نشاهد من خلال النقوش البارزة والرسوم شخصًا ما له رأس كبش تفرع منها قرنان أفقيان فى هيئة حلزونية ، وهو يقوم بتشكيل بشر صغار القامة فوق مخرطته ، إنه الإله "خنوم" ، وانبثاقًا من وظائف الكبش الأساسية فى التكاثر ، فقد

اعتبر منذ النشأة الأولى كإله خالق ، ومن المعروف عنه أنه يصنع الأشكال البشرية ويمنحها الحياة فوق مخرطته . وقد يرجع ذلك أساسا إلى أنه كان موضع عبادة وتأليه فى "إلفنتين" (عاصمة الإقليم الأول بمصر العليا) ، وأن هذه المنطقة كانت تضم فى رحابها مستعمرة فخرانيين فائقة الأهمية . ولا شك أن البيئة هى الأخرى "تمارس تأثيرا" ما على شخصية الإله ، فإن الأساطير تلتقى وتمتزج ببعضها فى إطار المجال الحيوانى الإلهى ، حيث تصبح التأملات والخيال المرهف مرتبطة تماما فيما بينها . وبداخل المقابر (القبر التذكارى الخاص بـ "سيتى" الأول ، ومقبرة "نفرتارى") يرى خنوم بالنقوش البارزة والرسوم فى هيئة نصف إنسانية ، ونصف حيوانية . وفى القرن الأول بعد الميلاد كان ما يزال يمثل بنفس الشكل داخل معبد "إسنا" (الإقليم الثالث بمصر العليا) المكان الأساسى لممارسة شعائره ، وقد أعيد بناء هذا النصب خلال عهد "بطليموس" السادس ، فى نفس موقع المعبد الذى أقيم إبان الأسرة الثامنة عشرة . ولا ريب أن أبدية وخلود الأشكال الإلهية تثير العجب والدهشة .

وفى الكرنك ، كما سبق أن رأينا ،يلاحظ أنه بامتداد طريق الكباش المؤدية إلى مدخل المعبد ، بدت هذه التماثيل بجسم أسد ورأس كبش ، والأمر يتعلق هنا بكبش آمون المقدس ، الإله الأعظم الخالق ؛ ومثّل هكذا بحيوان القطيع ذى المقدرة التناسلية الفعلية ، حاوية القوى الحيوية ، وقد بدأ ذلك منذ الأسرة الثامنة عشرة . وربما أن لكباش الكرنك مظهراً مختلفًا إلى حد ما : فالرأس لا تحمل قرنين كبيرين أفقيين ولولبيين ،إحدى صفات البقريات السحيقة القدم ، بل قرنين غليظين معقوفين حول الأذنين ؛ من خصائص الفصيلة الصحراوية .

ولا ريب أن سيد وزعيم القطعان البقرية هو الثور ، هذا الحيوان الشديد البأس القوى الشكيمة ، مانح الحياة ، ورمز الوجود الذى يمتد ويتجدد؛ وبذا ومنذ بدء الخليقة فقد تماثل بالشمس ؛ فهى أيضا خالقة الحياة ، ودورتها دائمة أبد الدهر بدون توقف ، ولذا فإن "الثور الذهبى" تجسيد الكوكب العظيم كان موضع طقوس شعائرية ، ولا شك أن أكثرها شهرة بل والأكثر عراقة هى المتعلقة بعبادة الثور "أبيس" : وكان يعبد فى منطقة منف ، ولقد جسدته الكثير من التماثيل الصغيرة المصنوعة من البرونز بصفة خاصة (بعد الأسرة العشرين) فى هيئة حيوان مكتنز ، ضخم الجثة ، سميك القوائم .

يعتلى رأسه قرنان يحيطان بقرص الشمس ، تتوسطه "الحية الحامية". وبعدما ارتبط بكل من "بتاح" (إله جبانة منف) و"أوزيريس" خلعت عليه خصائص جنازية كفيلة بخلود المتوفين.

أما عن البقرة ، هذا الحيوان المتميّز بخصوبته الفائقة ، فقد كانت هى الأخرى موضعًا لأساطير سحيقة القدم . فمنذ فترة ما قبل التاريخ ارتبطت ارتباطا حميما بالسماء بل وامتزجت بها ؛ فإنها هى والأجواء السماوية قد اعتبرا أيضا كمصدر للتوالد الحيوى : فالبقرة تعمل على تكاثر القطيع وتناسله ، أما السماء فهى تضفى نورها وضياءها اللازم لوجود البشر . وانبثاقا من هذا المضمون تمكن الثيولوجيون من وضع صورة عن العالم : تشاهد فى مقبرة "سيتى" الأول بوادى الملو إحدى النقوش الملونة تمثل بقرة ضخمة ترتكز بقوائمها فوق علامة هيروغليفية ترمز إلى السماء ، وقد برقشت بطنها بالنجوم والكواكب ، وتسند قوائمها الأربع ثمانية مردة ، أما رأسها فتنتهى بخطم رشيق ، ويعتليها قرنان مائلان على شكل نبات اللوتس ، وقد استدارت ناحية الغرب . وتقول الأسطورة : إن الشمس الغاربة عند المساء تدخل فى فم البقرة ، وبداخل بطنها تبدأ فترة حمل ليلية لكى تولد بالمشرق من داخل بطن هذه الدابة فى هيئة تناسل يومى دائم التجدد . وعندئذ يبدأ قرص الشمس ، وهو بداخل مركبه رحلة جديدة نهارية ، وقد اعتلى ظهر هذه البقرة السماوية . ومن خلال نورها هذا كرية السماء ، تستطيع "حتحور" أن تتجسد فى صورة أنثوية : فها هى تهيمن على الأرض قاطبة وقد تقوست على ذراعيها ويديها متدلية حتى سطح الأرض (غربا) ، وعلى ساقيها وقدميها (شرقا) ، ولقد اكتسبت هذه الصورة بالذات شعبية كبيرة ، وبذا اقتبست آلهات أخريات هذا "الوضع" الخاص بـ "حتحور" ، سواء فى هيئة بقرة ، أو امرأة ؛ فى هذا الصدد تجدر الإشارة بوجه خاص إلى "نوت" بالإضافة أيضا إلى إلهات أخريات ، على أوسع نطاق فى أنحاء مصر ؛ وفى وقت لاحق اتخذته "إيزيس" أيضا : الأم عن جدارة .

إن "حتحور" هى إذن إلهة السماء ، وبالتالى ، وكأمر طبيعى ، ارتبطت بحورس الشمسى ، خاصة أن اسمها نفسه يبرر هذه العلاقة : " حتحور " يعنى : « مقر حورس » ، لقد اعتبرت هذه الإلهة بمثابة المقر السماوى لقرص الشمس ، ومن منطلق

هذا الارتباط ما بين هذه الإلهة والإله الصقر تحتم عليها أن تكون راعية وحامية للفرعون ، أى حورس الملكى ، منذ اعتلاء أول الملوك لعرش مصر "نعرمر" . وفوق أحد النقوش الأثرية فى وادى المغارة بسيناء بدا الملك "زوسر" (الأسرة الثالثة) وقد تبعته "حتحور" فى صورة بقرة ، وهو يمسك بالصولجان الملكى «واس» وعلامة الحياة . وكصورة راعية وحامية ، كوّنت رأس حتحور والجزء الأعلى من جسمها القسم الأمامى لسرير الملك "توت عنخ آمون" . وقد جسد وجه الإلهة البقرة من الخشب المكسو بالجص المذهب (حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة) ، وتناثرت عليها نجوم وكواكب سوداء اللون .

إن "حتحور" هى إذًا الإلهة السماوية « الذهبية » ، وبالإضافة لذلك عرفت أيضا كإلهة للبهجة والسرور ، والرقص والموسيقا . وكانت كاهناتها يلعبن بمهارة فائقة بالصلاصل ، ويجدن الدق على الطبول والعزف بقلادات « المنات» : آلة تتكون من أشرطة معدنية تصدر أصواتا موسيقية عند تحريكها ، وتميزت بها حتحور خاصة ؛ وذلك من أجل الإشادة بأفضال هذه الإلهة بين عامة الشعب .

وغالبا ما تصور النقوش البارزة والرسوم "حتحور" بوجه وجسد أنثى ، وقد اعتلى رأسها قرنان يحيطان بقرص الشمس : إنه « شعار » شخصيتها ، وفى هذا الصدد يمكن الإشارة إلى الرسوم الموجودة بمقبرة الملكة "نفرتارى" .

عموما ، يلاحظ أن التركيب ما بين الجسد البشرى والرأس الحيوانية بالنسبة لـ "حتحور" يبدو نادراً إلى حد ما ، ومع ذلك ، فهناك جزء متبقٍ من تمثال فائق الروعة نحت من حجر « الديوريت » ، ويبلغ ارتفاعه ٥١, ٠م ، ويعرض حاليا بمتحف « المترو بوليتان للفنون بنيويورك » ، والجزء المتبقى هو الرأس فقط ، إنها رأس بقرة ذات خطم رشيق الشكل ، بوجنتين بارزتين بعض الشىء ، على كل من جانبيها أذنان أفقيتان ، أبرزت تفاصيلهما الداخلية بدقة متناهية ، وتُوِّجت هذه الرأس بقرنين عاليين يحتضنان قرص الشمس . وحقيقة أن الرأس قد غطيت بشعر مستعار ، ولكن الأذنان مازالتا واضحتين للعيان . ولاريب أن هذه الرأس ، ربما كانت فى البداية ملحقة بجسد أنثوى .

فى بعض الأحيان يكفى وجود هاتين الأذنين البقريتين وقد أحاطتا بوجه امرأة للتعرف على شخصية "حتحور" . وهذا ما ينطبق بالفعل على تيجان الأعمدة الحتحورية ، ففوق واجهاتها نقش وجه هذه الإلهة ، وقد أحاط به شعر مستعار مجعد الأطراف ، من كلا جانبيه (تسريحة شعر "حتحور") ويمكننا أن نلحظ ذلك خاصة بمعبد دندرة ، معبدها الرئيسى .

الحيوانات الضارة

بالنسبة للحيوانات الضارة ، كانت تؤدى من أجلها بعض الطقوس ، إنها حيوانات النهر ، والصحراء ، أو الكامنة بالصخور ؛ من أجل أن تحول قواها العدوانية لصالح الإنسان .

ولاشك أن أكثر سكان مصر ضراوة وشراسة هو التمساح ؛ سواء كان متواريا بين أعشاب المستنقعات أو سابحا على سطح المياه ؛ وكانت طقوس الإله "سوبك" تمارس فى الكثير من الأماكن (لأن الخوف كان يملأ نفوس الناس منه) ، وخاصة فى مصر العليا بكوم أمبو (الإقليم الثالث) ، أو فى مصر السفلى ، وفى كروكديوبوليس بالفيوم ، وغالبا ما يصور الإله "سوبك" فى هيئة إنسان له رأس تمساح ، أو هيئة تمساح كلية ، وفى كثير من الأحيان كان يجسد أو يمثل وقد اعتلى رأسه قرص الشمس . وربما قد يثير ذلك بعض الدهشة ، ولكن كما عرفنا من قبل أن الفكر الأسطورى يجد مكانه دائما فى مجال تشكيل الهيئات الإلهية : فإن سوبك ظهر على حين غرة من أعماق نهر كمثل الشمس ، لحظة الخليقة الأولى ، وقد انبثقت من أغوار المحيط الأزلى العظيم ، وربما أن تشابه هذين « الوصفين » هو الذى عمل منذ النشأة الأولى على الربط ما بين هذين الإلهين ، ففى مجال الفكر المصرى القديم يلاحظ أن كلا من البعدين الأسطورى والمحتمل يندمجان معا فى أغلب الأحيان ؛ ويتولد عن ذلك أشكال وصور قد تثير الدهشة للوهلة الأولى .

أما عن ملك الضوارى الصحراوية أى : الأسد ، القوى البأس ، فقد أعتُبر كمصدر رعب بالنسبة للبشر منذ فجر التاريخ، بل وشحذ خيالاتهم الخلاقة أيضا .

لكن اللبؤة هى التى أُلِّهَت : فلا شك أنها كانت أقل ضراوة وعدوانية من الأسد ، كما أنها ، فى أغلب الأحيان ، هى التى تنطلق للقنص ، وتبحث عن الغذاء لصغارها . ولكى يتقرب البشر منها ويكتسبوا رضاءها ، كرسوا لها بعض الطقوس . إن "سخمت" أى "القوية" ، قد عبدت خاصة فى منف ، ومن الملاحظ أن الطقوس الخاصة باللبؤة قد اختلطت بتلك المتعلقة بالقطة : فإن الإلهة "باستت" كانت تعبد أساسا فى "تل بسطة" (عاصمة الإقليم الثامن عشر بمصر السفلى) ، وعلى ما يعتقد ، أن الإلهتين فى نطاق العقيدة الدينية كانتا تكونان معا شخصية إلهية واحدة : المظهر اللطيف الهادئ هو "باستت" ، أما الرهيبة الخطرة فهى "سخمت" وأحيانا قد يصعب التمييز بين هذين الحيوانين السنوريين من خلال الصور والأشكال .

وبصفة تقليدية مثلت "سخمت" فى صورة امرأة لها رأس لبؤة ، أما وجهها الذى يحيط به الشعر المستعار المثلث الأهداب فقد يعتليه أحيانا شكل قرص الشمس المثبتة به "الحية الحامية" : فإن هذا الكوكب واللبؤة يعتبران على حد سواء بمثابة قوى حيوية ورمز السطوة والجبروت ، وقد تضمن النحت المصرى الكثير من أشكال سخمت؛ ومن خلاله قد تمثل واقفة وقد أمسكت بصولجانها فى وضع رأسى أمامها ، إنها مهيبة الشكل وممشوقة القد (انظر ، على سبيل المثال ، التمثال الذى يصل ارتفاعه إلى ٢م ، المنحوت من الجرانيت الرمادى اللون ، والمحفوظ حاليا بمتحف برلين) ، وقد تمثلت أيضا معتلية عرشها بكل عظمتها وهيمنتها ، وضمن غيرة الكثير الذى يجذب انتباه الناظرين تمثالها هذا ، العملاق المقاييس : ٢,٩٦ م طولا ، نحت من البازلت وقائم حاليا بـ "المتحف البريطانى" ، لقد عملت كل من النقوش البارزة والرسوم والملونة على تخليد هذا الكيان وأبديته .

أما عن "باستت" ذات رأس القطة الرشيقة الرقيقة ، فقد مثلت فى أغلب الأحيان وهى واقفة ، وقد أمسكت بصلاصل فى إحدى يديها ، وعلقت سلسلة صغيرة بذراعها ، وبيدها الأخرى كانت تقدم رأسا سنورية الشكل تمثل "سخمت".

إن "باستت" هى إلهة لطيفة محبوبة يمكن إثارة بهجتها وسرورها بواسطة الموسيقا والرقص ؛ ومع ذلك فمن المحتمل أن تتقمص أشكالا أكثر عنفا وشراسة .

وبمرور الزمن استطاعت إحدى الإلهات أن تسلك مجال الربات السنَّوريِّات : إنها "موت" (أى "الأم") رفيقة "آمون" الكرنك ، وكانت أصلا إلهة - نسر ، ولذا كانت تتراءى أحيانا فى هذا الشكل . ولا شك أن ترقية آمون إلى مرتبة أعلى فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة قد أضفى عليه المزيد من الرفعة وعلو الشأن. ورويدا رويدا اندمجت "موت" مع إله الكرنك المقاتل رب المعارك وسيد التاريخ ، وهكذا وبعد فترة زمنية مديدة اتخذت مظهر امرأة ذات رأس لبؤة ، وقد تضمن الكرنك بذلك أعداداً هائلة من تماثيلها .

وهناك حيوان آخر شرس ورهيب بالرغم من ضآلة حجمه : إنه العقرب ، هذا الكائن العنكبوتى البشع ، إن ذيله يحمل السم الزعاف ، ولدغته تؤدى قطعا إلى الموت ، إنه يتوارى أسفل الكتل الحجرية وفى أعماق الرمال . وقد عبد المصريون إلهة - عقرب، تدعى "سرقت" ، وكانت تصور أحيانا فى هيئة عقرب برأس امرأة ، وغالبًا فى صورة امرأة تحمل على رأسها شكلاً كاملاً يمثل العقرب ، وكانت مسئولة عن حماية المتوفين : ففى مقبرة "توت عنخ آمون" عثر على صندوق للأوانى الكانوبية من الخشب المكسو بالذهب ، يبلغ ارتفاعه (٢م) ، وتقف على حمايته أربع إلهات يحطن بأذرعهن كافة واجهاته ، وإحدى هذه الربات كانت ترتدى رداء طويلا فضفاضا ، وتوجت رأسها بشكل يمثل العقرب : إنها "سرقت" .

الأوضاع الحيوانية

دأب المصرى القديم على تأمل الطبيعة وملاحظتها فى دقة متناهية ، وكان يحلو له أن ينقل الأفعال البسيطة العادية إلى عالم الخيال . وهكذا نجد أن حشرة الجعل التى تتطابق بالجعران الحالى قد تحولت إلى شكل شمسى : فالجعل يقوم فى هذه الحياة الدنيا بدحرجة كرة من القش الذى يجمعه ، ومثله أيضا الإله "خبرى" منذ ظهوره فى بدء الخليقة ، كان يدفع أمامه قرص الشمس عبر السماء .

وفى مثل هذه الحال لم تكن عملية وصل الأشكال البشرية بالحيوانية أمرا ميسورا. ومع ذلك فإن كفاءة وجدارة الرسامين المصريين قد مكّنتهم من الحفاظ على انسجام وتناغم الصورة . فهناك على سبيل المثال : رسم ملون بمقبرة الملكة "نفرتارى"

يبدو فيه الإله "خبرى" بجسم بشرى وجالسا فوق عرش مهيب فخيم، وقد أمسك بين يديه بالصولجان الملكى "واس" وعلامة الحياة" "عنخ" وبدلا من الوجه الحقيقى "أحل" الفنان شكلا لجعل من منظور وجهى ، وجعل قوائمه الأمامية تكون ما يشبه الدائرة الأنيقة فى أعلى هذه الصورة ، كما تدلى الشعر المستعار على جانبى شكل الجعل . ولكن قطعا ، أن مثل هذه الصورة المهجنة قد لا يتيسر تنفيذها بالنسبة لعمل النحات .

ولكن يشد الانتباه بوجه خاص هذا التمثال المصور لجعل عملاق ، منحوت من كتلة واحدة من الجرانيت الوردى ، ويرجع إلى عهد "أمنحتب" الثالث ، وكان قد نصب أصلا فى "كوم حيتان" أمام المعبد الجنازى الخاص بهذا الفرعون ، على الضفة اليسرى للنيل . ولا ريب أنه قد نقل إلى الكرنك فى فترة حكم الأسر السودانية (بجوار مبنى الملك طهارقا) .

آلهة ذات أشكال حيوانية متعددة

هذه الأشكال الحيوانية المتعددة المكونة لإله واحد يمكن أن تمثل صورا متغايرة ، أو تجتمع معا لتكون إلها واحدا .

فإن "إيبس" على سبيل المثال ، هذا الطائر المألوف فى إطار الريف المصرى ، قد حظى منذ أمد بعيد باهتمام المصريين وملاحظتهم : فقد كان يقضى على الزواحف الضارة المنتشرة عند ضفاف النيل أو بأرضها . ولكونه جوهراً نافعًا وذا فوائد جمة اعتبر "تحوت" إذن منذ أقدم العصور كإله مشرف على النظام، والمقاييس والتوازن العادل ، وسرعان ما تم النقل كالمعتاد من الملاحظة المجردة إلى المضمون الأسطورى : فأصبح "تحوت" بمثابة الإله الذى يعمل على إصلاح التناقص الشهرى الذى يطرأ على القمر ، الذى يراه المصريون ضارا بتوازن العالم ، وهكذا تثبت مدلوله القمرى منذ أمد سحيق .

وعندئذ أصبح "تحوت" يمثل فى صورة إنسان له رأس "إيبس" متوج أحيانا بالهلال القمرى ، وبداخل مقبرة "نفرتارى" تصوره إحدى المناظر جالسا فى جلالة ومهابة فوق عرشه أمام الملكة التى حضرت إليه خصيصا للتعبير عن ولائها وتبجيلها له . ويبدو وقد زود بالخصائص الرمزية المجسدة للقوة والحياة ، وارتدى نقبة "الشنديت"

وزين صدره بقلادة نفيسة ذات صفوف متعددة من اللآلئ المتباينة الألوان ، وحلى ذراعيه ورسغيه بحلقات ذهبية ؛ وها هى "تنبثق" من بين الشعر المستعار التقليدى رأس "أبيس" ذات المنقار المستطيل المعقوف معبرة تماما عن هوية هذا الإله : لقد لون منقاره المحدب باللون الأسود ، وبشرة الوجه والعنق بالأخضر (نادرا ما كان "تحوت" يلون بهذا اللون) كمثل "أوزيريس . إن "تحوت" هو الإله الذى يضىء الليالى المظلمة ، إنه هو الذى ينوب عن "رع" فى موطن الآلهة خلال رحلته الليلية ، بل هو على صلة أيضا بعالم الموتى ، فخلال محاكمة المتوفى يقوم هذا الإله بدور "الكاتب الموثق" بالمجمع المقدس : فيسجل فوق بعض أوراق البردى نتيجة وزن القلب ، هذه الوسيلة التى توفر العدالة المتوازنة . ولقد أطنبت نصوص "كتاب الموتى" فى الإشادة به لدرجة قد تثير حسد غيره من الآلهة : إن "تحوت" هو "أمير الكتّاب" ، ورب الثقافة والروحانيات ، ومبتكر اللغة والكتابة ، إنه راعى الكتبة وحاميهم . وخلال الاحتفالات الخاصة بالتتويج الملكى فهو الذى يسجل بواسطة قلمه فوق الشجرة المقدسة أسماء الملك الجديد ، فهى التى ستوفر له الأبدية والخلود .

ولكن مثّل "تحوت" كذلك على هيئة قرد قد توج رأسه بالهلال القمرى ، فهكذا يشاهد أيضا قابعا فوق كتفى أحد الكتبة ، أو كما رأيناه واقفا فى توثب وحماس أمام الكاتب ، وقد يبرر إسناد حيوان مقدس آخر لنفس الإله التاريخ العقائدى المحلى نفسه الخاص بمدينة هرموبوليس "الأشمونين" : إنها موقع عبادة "تحوت" الرئيسية ، وعاصمة الإقليم الخامس عشر بمصر العليا . فعند ما ثبت الإله "إيبس" وجوده فى هذه المنطقة ، جابه طقساً أكثر عراقة ، سرعان ما اندمج معها وبالتالى تقمص شكل الإله - القرد الذى كان يعبد فى هذا المكان . وبما أنه لم يكن هناك أى تعاكس أو تضاد بين الأشكال فلم يتواجد أى تنافر أو تناقض بين العبادات . وهكذا فإن القرد عندما مثل بـ "تحوت" أصبح الإله - القمر والراعى الإلهى أيضا للكتبة ؛ إن الإيبس والقرد هما إذاً مجرد شكلين متميزين عن بعضهما بعضا يجسدان إلها واحدا ذا مضمون متطابق تماما . وغالبا ما نجد "إيبس" مندمجا بالشكل الآدمى ، ولكن القرد على خلافه يحتفظ عامة بشكله المتكامل .

وتجمع بعض التماثيل الإلهية فى شكل واحد ما بين السمات الخاصة الجسدية للكثير من الحيوانات التى تكفل للإنسان الحماية الفعالة ، وهذا ما ينطبق بالفعل على الإلهة "تاورت" واسمها يعنى "العظيمة" أو "الثقيلة الوزن" ، وبصفة تقليدية كانت تصور

واقفة وقد انتصبت فوق أطراف قائمتيها الخلفيتين ، وبالرغم من أن جسدها يتراءى في هيئة حيوان أنثى فرس النهر فإن خطمها يبدو كمثل التمساح ، وقوائمها على غرار قوائم الأسد ، أما يداها فبشرية . هاهنا إذًا صورة مخيفة رهيبة قد يحتمل أن تدب فيها الحياة من خلال كيانها الحجرى ، أو الخشبى أو الزخرفى ؛ وكانت تتكفل خاصة بإبعاد الأرواح الشريرة والمؤثرات الضارة . وفى أغلب الأحيان كان قوامها الثقيل الوزن ينقش فوق العصى السحرية ، والتمائم ، أو رؤوس الأسرة : إنها توفر بصفة خاصة دواعى الأمان والحماية للنساء الحوامل ، أو من يعانين من آلام الوضع . إنها ببطنها الضخمة وأردافها العريضة تومئ طبيعيا إلى مضمون الخصوبة . ولقد أبرزت الكثير من التماثيل ، والنقوش البارزة على جدران المعابد سمات قوتها وفعالية حمايتها السحرية ، وهكذا نراها غالبا ، وهى ترتكز بيديها فوق علامة هيروغليفية تعنى السحر بوجه خاص .

ها نحن إذن نجد نطاقا حيوانيا متخما ، وفائق الثراء ، لا يمكن أن يكون له مثيل فى أى حضارة أخرى من الحضارات التى أحطنا بها علما . وهناك أمر تجدر الإشارة إليه هنا : قد يصور الإله غالبا فى هيئته الحيوانية المتكاملة ، ومع ذلك فإن الرسام والنحات قد يومئان إلى الهوية الإلهية ، بإضافة رأس حيوانية إلى جسم بشرى (لرجل أو لامرأة) .

وربما قد نستطيع أن نتبين من خلال تحليل تلك الأشكال المركبة هذه الحقيقة : لم يقر الفكر المصرى أبداً بأى تمييز ما بين الإنسان والحيوان ، فهما من وجهة نظره قد انبثقا من جوهر واحد ، وخلقهما إله واحد . ولكن بمرور الزمن . أى تقريبا إبان الحقبة المسيحية - ظهرت وانتشرت هذه الفكرة عن الحيوانات : إنها كائنات "بلا روح" ومتدنية ، ولكننا رأينا أن الحضارات العريقة القدم كانت تعتبر البشر والحيوانات مخلوقات "ذات روح"، كما يعمل تضافرهم وتلاحمهم معا على زيادة تأكيد مضمون "الإنسانية " بالطبيعة الحاوية للقوى الإلهية المجسدة ، على حد سواء ، فى هيئة بشر وحيوان ونباتات ، وها هو نص سحيق القدم تحت عنوان "وثيقة ثيولوجية" من منف ، وقد دونها كهنة بتاح ، إنه يعضد ويدعم من فكرة التساوى الجذرى بين كافة الكائنات الحية ، فيقول : « القلب هو العنصر الرئيسى بكل جسد ، واللسان هو العنصر السائد بداخل كل فم (تتجلى الحياة وفقا للنظام الذى يضعه القلب ، وتجسده الكلمة) ،

والقلب واللسان يتمتع بهما كافة الآلهة ، وجميع البشر ، وكل الدواب ، وكافة الزواحف ، وكل ما تدب فيه الحياة بصفة عامة . إن القلب يستوعب ، أما اللسان فهوَ يدير كافة الأمور ويهيمن عليها » .

آلهة النباتات

من الممكن أن تصبح الأشجار والزهور هى الأخرى حاويات لبعض الآلهة ، وربما أننا قد طالعنا من خلال بعض المشاهد المرسومة ، خاصة صورة لإحدى الإلهات وهى تـنبثق من شجرة ما ، ويتراءى الجزء السفلى من جسدها وقد امتزج بنفس جزء الشجرة ، أما ذراعاها فقد اختلطت بفروعها وهى تمدها نحو المتوفين ببعض المشروبات والفاكهة المنعشة والرطبة الغضة ، كمثل أوراق هذه الشجرة الراعية . وعادة، كانت كل من الإلهات "حتحور" ، و"إيزيس" ، و"نوت" يتجلين بهذه الهيئة .

وكانت الروابى والأيكات المقدسة هى الأخرى تقام من أجلها بعض الطقوس ، كما هى الحال فى كافة الحضارات الغابرة . فالنبات كان وقتئذ نبع التجدد والحياة المتولدة من جديد؛ ولكن فى مصر القديمة تعرفنا عليه من خلال الصور والنصوص المتأخرة بوجه خاص .

وقد عرف وقتئذ الإله الزهرة ، وكانت زهرة اللوتس هى الشعار الأوّلى لإله منف الشاب "نفرتوم" ، الذى صور طفلا صغيراً لا يزال يضع إصبعه فى فمه ، أو فى هيئة صبى يافع وفوق رأسه تتفتح الزهرة المقدسة ، وأحياناً يرى وجه الطفل "نفرتوم" وقد ظهر من داخل برعم الزهرة ، أما جسده فقد امتزج إلى حد ما بالنبات نفسه ، وهكذا فإن "توت عنخ آمون" الذى يتماثل بـ"نفرتوم" يبدو وكأنه قد انبثق من داخل برعم زهرة لوتس متفتحة زرقاء اللون (تمثال من الخشب المكسو بالجص والملون ، بالمتحف المصرى بالقاهرة) ولا شك أن هذا الانبثاق يدل على البعث ، فالإله قد يبعث من الزهرة كمثل الشمس التى تبعث مرة أخرى عند كل فجر جديد . ولقد تمخض هذا الارتباط بالشمس عن بعض التأملات : فحالما تشرق أولى ضياء كوكب المشرق ، سرعان ما تفتح أزهار اللوتس على ضفاف النهر أو المستنقعات بتلاَتها التى تنقفل ثانيا فى المساء حالما يرخى الليل سدوله .

ولهدف تحقيق نوع من التآلف المحلى والترابط ، كان المصريون يميلون كثيرا إلى التنظيم ثم الجمع ما بين الآلهة الرئيسية فى منف وتخومها ، بحيث تكوّن عائلة متكاملة : "بتاح" الإله الأب ، و "سمخت" الإلهة - الأم ، و "نفرتوم" الإله الابن .

آلهة إنسانية الشكل

إنها غالبا الآلهة الخالقة أو الكفيلة بالحياة البشرية .

لقد عُبد الإله "بتاح" منذ عهود سحيقة فى منف ، عاصمة الملكية ، بداية من الأسرة الثالثة وحتى السادسة . وهكذا، حظى هذا الإله بمنزلة وقدر عظيمين لأمد بعيد ، وفى واقع الأمر أنه لا توجد أشكال كثيرة تمثل الإله "بتاح" قبل الأسرة الثانية عشرة ؛ وربما يرجع ذلك إلى أن معبده العريق القدم قد تحول إلى أطلال . ومع ذلك فنحن نملك بعض الأدلة القديمة العهد لأشكال هذا الإله ، بفضل "حجر بالرمو" ؛ وكذلك بواسطة الصور المرسومة فوق قدح عثر عليه فى "طرخان" (على بعد حوالى ٦٠ كم جنوب القاهرة الحالية) ويرجع إلى الأسرة الأولى. ونرى أن مظهره لم يطرأ عليه أى تغيير على مدى التاريخ كله : إنه يمثل على هيئة رجل واقف على منصة ، تدثر جسده بدثار ملتصق به، وتدلت بعض الأشرطة فوق ظهره بأكمله ، ورأسه حليق ، وقد يرتدى أحيانا فوقها قلنسوة بسيطة ، ومن ردائه الضيق لا يظهر سوى ساعديه ويديه الممدودتين ، وغالبا نراه ممسكا بالصولجان "واس" (أى القوة) ، وأحيانا يضاف إليه بشكل متدرج كل من علامة "عنخ (الحياة) والعمود "جد" (الزمن المستقر) . إنه الإله الملك الخالق والعادل ، إنه رب مدينة كبرى ؛ ولذلك كثرت وتعددت صوره وأشكاله الممثلة . ويلفت الأنظار بخطوطه الانسيابية الملساء هذاالتمثال الضخم (٢,٠٦ م ارتفاعا) المصنوع من الجرانيت الرمادى اللون المحفوظ حاليا بمتحف تورين وقد اكتسبت رأسه شيئا من الاستطالة ، بواسطة الذقن المستعارة الضخمة التى تتميز بها الآلهة ، وتزين صدره بعقد عريض الشكل من حبات اللؤلؤ . واستطاع الفنان النحات برهافة حسِّه أن يجعل الناظر لهذا التمثال يستشعر قسمات الجسد تحت ردائه الضيق . وخلال عصر الرعامسة تكون الثالوث الأعظم المقدس من : "أمون" ، و "رع" ، و "بتاح" ،

إنها ثلاثة أشكال إلهية ما زالت تستقبلنا من خلال قدس الأقداس بمعبد "أبو سمبل" الكبير . واستطاعت النقوش البارزة والرسوم الملونة أن تخلِّد شكل بتاح الإلهى ، بداية من تلك الصور الفائقة الرقة بمقصورة "سنوسرت" الأول البيضاء بالكرنك ؛ وحتى الأشكال الممثلة بالمعبد التذكارى الخاص بـ "سيتى" الأول فى أبيدوس ،وتلك الرسوم المتعددة الألوان بمقبرة "نفرتارى" ضمن غيرها الكثير .

ولكن الأكثر انتشارا كانت تماثيل "أوزيريس" ، إنه الإله العظيم "الشعبى". فهو الذى أرشد البشر- انطلاقا من نفس نمط حياته وآلامه - إلى طريق البعث ، وهو أصلا إله "مزارع" وكان يشرف على الزراعة والنباتات . ولقد مثل "أوزيريس" أيضا وقد غلف جسده تغليفا وثيقا ، وذراعاه متقابلتان فوق صدره ، أما يداه الظاهرتان من داخل الغلاف المحيط به فهما يمسكان بشعارات الملكية ، أى : الصولجان والسوط ، وقد توج رأسه بالتاج الأبيض المرتفع ، تعتليه أحيانا ريشتان مرتفعتان . وفى بعض الأحوال "الأوزيرية " تتعدد هذه الأشكال سواء المنحوتة من الحجر أو المرسومة بالألوان بداخل المعابد أو المقابر .

وهناك آلهة أخرى تبدو فى شكل بشرى ، وهى بدون شك آلهة الإخصاب والتناسل ؛ أى الآلهة الذكرية .

ومنذ عهود سحيقة كان المصريون فى "قفط" (على بعد حوالى ٥٠ كم شمال طيبة) يقدسون الإله "مين" ، وقد صُوِّر هو الآخر كإله مغلف ومدثر تماما ، ومن خلال غلافه الملتف تماما حول جسده يبدو فقط عضو ذكورته منتصبا ، وقد رفع ذراعه اليمنى عاليا وهو يمسك بسوط الملكية ، أما الذراع الأخرى فهو بداخل الغلاف ، ولا تبدو منه سوى يده فقط التى تمسك بقاعدة عضوه الذكرى الإلهى ، وغالبا ما يلون جسد هذا الإله (القدر اليسير من هذا الجسم الذى يسمح الغلاف الوثيق بظهوره) باللون الأسود ، وقد حتمت الطقوس أن تضمخ تماثيل "مين" بمادة مجددة للحياة تتكون من "البيتوم" وبعض العناصر المتفحمة ، فاللون الأسود يشير إلى الخصوبة والحيوية الذكرية المتجددة دائمًا أبدا . وأحيانا قد يبدو جسد هذا الإله أزرق اللون . لا ريب أن "مين" كان أصلا من الآلهة المرتبطة بالسماء ، حيث تتجلى الخصوبة بأبهى

معانيها ؛ وهذا ما يبرزه وجود ريشتى الصقر العاليتين المثبتتين فوق التاج الذى يعلو رأسه .

وبداخل أساسات المعبد العريق فى "قفط" اكتشف عالم الآثار الإنجليزى سير "فلندرزبيترى" بضعة تماثيل للإله "مين" ترجع - على ما يبدو- إلى عصر ما قبل التاريخ: إنها غير دقيقة الصنع ، تفتقر إلى الجمال : يبدو الإله من خلالها وقد أحاط وسطه بحزام ثبتت به بعض قواقع البحر ، وفوق ردائه رسمت أشكال الأفيال وجبال ومناظر ريفية " شرقية النمط" ، ولكن لا تحمل السمات المصرية ، وربما أنه أحد الآلهة الوافدة من سواحل البحر الأحمر كان يعبده أفراد القبائل .

إن مظهرة يومئ إلى القوى التناسلية بالعالم ، وقد شاع تمثيله وإبرازه على أوسع مدى .

أما الإله "آمون" ، فهو يُمثَّل أحيانا فى هيئة كبش ، وقد يتراءى غالبا فى شكل إنسان ، ويرتدى عادة المئزر التقليدى ، وفوق التاج الذى اعتلى رأسه ترتفع ريشتا الصقر فوق قرص الشمس . ولا ريب أن "آمون" ، قد اعتبر أصلا كإله للهواء والرياح والنسمات المنعشة ، ورب ملاحى نهر النيل ، ويحتمل أن اللون الأزرق الذى أضفى فى معظم الأحوال على جسده ، هو مجرد ذكرى لهذه التخصصات الأولى ، وربما أن ذلك يعتبر أيضا كمبرر لانصهاره مع "رع" ، كما عملت الضرورات السياسية على إبراز شخصية "آمون رع" ، وبداخل معبد الأقصر ، يبدو هذا الإله فى مظهر غير مألوف : إنه هنا فى شكل إله مغلف ، ذكورى المظهر ، لا يختلف فى وضعه عن وضع الإله "مين" . لا شك أنه قد تم إذن تأثير ما ، وانتقال للخصائص ، وامتزاج للأيدلوجيتين "المتجاورتين" وهكذا فإن "آمون" إله الهواء المرتبط بالشمس قد أصبح أيضا إلهًا مخصبًا .

إن كافة هذه الصور الإلهية بأشكالها الدائمة التدفق التى تتكرر بدون كلل أو ملل من خلال التماثيل وفوق كافة الجدران الحجرية أو المشيدة من الآجر. تؤكد على تأصل جذور الورع والتقوى لدى المصريين ، فقد أنعشوا العالم بالحيوية وملأوه بالأشكال الإلهية . فها هو نوع من السحر الشاعرى قد تألق عندئذ فى إطار الفن .

آلهة ، وملوك ، ومشاهد طقسية

إن الآلهة التى تجسدت فى أشكال بشرية وحيوانية أو نباتية هائلة العدد كان لها "قصورها" فوق الأرض ، واتخذت من هذه المعابد الكثيرة المتعددة الواقعة على ضفاف وادى النيل - بداية من البحر الأبيض المتوسط وحتى أعماق السودان - مقرا لها .

ينبثق مضمون المعبد المصرى من نمط خاص من الفلسفة ، فلم يكن أبدا بمثابة مكان للتعبد والتأمل والخشوع ، حيث يستطيع الجميع حضور الشعائر والطقوس كما هى الحال فى كنائسنا ، ومساجدنا ، أو معابدنا فى عصرنا الحديث هذا . إنه مكان مغلق وبداخله تقوم نخبة منتقاة من العاملين بالسهر على شئون الإله وخدمته ، وهكذا يتحقق ضمان المحافظة على ترابط العالم وتماسكه ؛ فإن الإنجاز المنظم الدقيق الذى خلقه الإله الخالق تهدده دائما وأبدا قوى الخواء . وحقيقة أن هذه القوى قد نبذت خارج نطاقه ، ولكنها بالرغم من ذلك تشكل خطرا دائما لا يتوقف أبدا. والآلهة هى فقط القادرة على الحفاظ على النظام العالمى ، ولذا حدد مكان تمثال الإله فى أعمق أعماق المعبد ، وأعدت قاعات متتالية لحمايته ودرء أية أخطار عنه . وبالتالى ، لا يسمح لأى إنسان بولوجها ، ولكن بصفة نظرية الملك هو فقط الذى يستطيع أداء المراسم ، فمن خلال النقوش البارزة نرى أنه هو دائما - ولا أحد سواه- الذى يؤدى الطقوس . وفى واقع الأمر أنه كان ينيب عنه فى هذا الصدد بعض الكهنة الذين يقع عليهم الاختيار بدقة متناهية . ولقد بينت الكثير من المشاهد المنقوشة عن همة الفرعون وحماسه بجوار الآلهة ، واهتمامه البالغ بالحفاظ عليها من أى أذى أو أدنى دنس ، ومن الناحية المادية بتغذيتها وتدثيرها بالثياب. وبخلاف مثل هذه الطقوس اليومية ، وصفت لنا بعض النقوش الدينية مشاهد الاحتفال بالأعياد الإلهية الكبرى بين مظاهر سرور وبهجة عامة الشعب .

وهناك مشاهد أخرى تعبر عن عرفان الآلهة بما يقدمه لها الفرعون ، فهو من جوهر إلهى وقع عليه اختيارها ، وقامت بإرضاعه من لبنها ، وتحتضنه وتتوجه على العرش ، مقدمة له شعارات الملكية والمقدرة .

من أجل حياة الآلهة

من خلال النقوش البارزة بالمقاصير السبعة ، فى المعبد الذى شيّدة "سيتى" الأول فى أبيدوس ، سردت بكل دقة المشاهَد الدينية المتعلقة بالطقوس اليومية ، والهدف الأساسى من ورائها هو الحفاظ على حياة الآلهة القائمة بدارها هذه . إنها تمثل غالبا من خلال أعمال بشرية السمات ولكنها تمجد وتعظم غالبا بواسطة بعض التأويلات الأسطورية.

عند شروق الشمس وتجدد الحياة يتوجه الكهنة فى صفوف ممتدة نحو المعبد ، وبعد إتمام عمليات التطهير اللازمة يقومون بوضع كميات وفيرة من الأطعمة بالقاعة السابقة للمقصورة ، وعندئذ يبدأ الملك (فى واقع الأمر يقوم بذلك الكاهن الأعظم خادم الإله أو أى كاهن آخر "نقى اليدين") فى التطهر هو الآخر : فيقوم كاهنان يؤديان دور كل من "حورس" و"تحوت" ، بسكب محتوى إناءين فوق رأسه ، ليتحول السائل المنساب إلى شكل فتيلة مستطيلة تتماثل بعلامة الحياة والازدهار ، بعد ذلك يمسك الملك بالمبخرة ، ويبدأ فى بطء واضح الصعود نحو المقصورة . وقد نجده فى النقوش البارزة وهو يشعل مصابيح زيت على شكل كؤوس من حجر الصوان لتعكس ضوءها على باب الناووس وجدرانه الخارجية : فهكذا يشرق الفجر بنوره أيضا بالنسبة للإله القابع فى بيته المشيد من الجرانيت ، ويهيب به أن يصحو من نومه . وهنا يتم فتح باب الناووس على مرحلتين متتاليتين (إيماء إلى مضمون الازدواجية الأساسى فى مصر القديمة) ليدخل الملك بداخله ويقبل التمثال الإلهى ، من خلال عناق ذى مضمون وفائدة سحرية ، بعد ذلك يقدم له قرابينه ، ومن الملاحظ أنه خلال المرة الأولى لفتح الناووس يكون القربان هو عين "حورس" رمزا للورع البنوى من جانب "الإله – الابن" تجاه أبيه "أوزيريس" وإيماء إلى وضع الحق فى نصابه (فإن "ست" ، شقيق "أوزيريس" قد أراد اغتصاب إرث "حورس" والاستعانة بقوى الخواء) ، أما القربان التالى فهو تكميلى (خلال المرة الثانية لفتح الناووس) : إنها الإلهة "ماعت " فيرى الفرعون وهو يرفع نحو وجه الإله تمثالاً صغيراً للإلهة المتكفلة "بالحقيقة والعدل" ، أو بالأحرى بترابط العالم وتماسكه . وبذا ، فحالما يصحو الإله من نومه يتيقن من أن العالم المحيط به يعم فى جنباته التناسق والتناغم العادل .

وعندئذ ، يتناول الإله إفطاره موفرا بذلك للـ" كا" الخاصة به المقومات السحرية للطاقة الكامنة فى المأكولات ، من خلال البخور المنبعث من بعض المباخر . بعد ذلك ، يبدأ الفرعون فى غسل الإله بالمياه وتطهيره ، فيخرجه من ناووسه ويضعه فوق بعض الرمال رمزا لأرض مصر ، ثم يتم إلباس التمثال أقمشة بيضاء ، وخضراء وحمراء وكلها بالقطع ألوان رمزية ، فالأبيض هو لون الضوء الشمسى ، والأخضر لون المزروعات والإله "أوزيريس" ، أما الأحمر فهو لون الدماء . ويمثل هذه الطريقة يصبح الإله على صلة كاملة بكل عناصر العالم المولدة للحياة . بعد ذلك يضمخ التمثال أو بالأحرى هذه الحاوية للمقدرة الإلهية بالزيوت العطرية الرفيعة المستوى والدهانات والروائح الطيبة ، ثم يزين بالحلى والمجوهرات . وأخيرا يعاد وضعه ثانيا داخل الناووس ويقفل عليه بالمزلاج ، ويوضع على الباب ختم جديد . ثم يبدأ الملك مؤدى الطقوس انسحابه ، وخلال تقهقره هذا وبواسطة مكنسة خاصة يقوم بمحو آثار أقدامه حتى لا يتمكن أى شىء من تعكير صفو وطهارة هذا المكان المقدس ، حيث يقوم "الإله" بالسهر على راحة العالم ورعايته .

وبصفة عامة كانت شعائر المساء مجرد تكرار لجزء من طقوس الصباح ، باستثناء أن الناووس يظل مغلقا فى المساء ، كما يتم عندئذ لآخر مرة خلال اليوم تبخير قدس الأقداس بواسطة البخور العطرى .

لقد تبينت هذه المناظر بواسطة نقوش فائقة الروعة ، بأسلوب كلاسيكى واضح ، ويلاحظ أن تصوير الطقوس الدينية لم يكن ليخضع أبدا للتأويلات الشخصية ، أو للمشاعر والأحاسيس من جانب الفنانين النحاتين .

وهناك نقوش أخرى ترجع خاصة إلى عصر الرعامسة ، تسرد سياق ومظاهر الاحتفالات بالأعياد الإلهية السنوية الكبرى ، وسط مشاعر البهجة والفرح بين جموع الشعب.

إن المشاهد الرئيسية التى تصور عيد "حريم آمون" فى طيبة ، أى عيد "الأوبت" (الاسم الذى أطلق على الحريم) قد نقشت فوق أساطين القاعة الكبرى بمعبد "آمون رع" فى الكرنك . وهى تتناول موضوع زيارة "آمون" الكرنك لحريمه بالأقصر . وعادة كانت

هذه الزيـــارة تتم إبَّان النصف الأول من شهر أكتوبر ، أى قبل انحسار مياه الفيضان ، وترك الأراضـــى وقد أفعمت بالخصب والنماء ، وكان الأمر يتعلق إذن بعيدٍ مزدوج بالخصوبة: خصوبة الأرض ، وخصوبة الآلهة . إنه عيد البعث الجديد والطاقة الخلاقة .

وبذا ، ففى الكرنك عند بزوغ الفجر ، وبعد أن يتم فتح باب الناووس المتضمن لتمثال الإله "آمون "يوضع هذا التمثال فوق المركب المقدسة الخاصة بالإله المشيدة من خشب الصنوبر ، "والتى صنعت من أجود وأحسن أنواع ذهب الصحراء ، وقد تألقت بكافة أنماط الأحجار النفيسة " وتصاحبها ثلاث مراكب أخرى : الأولى خاصة بالإلهة "موت" (الربة – الأم" بهذا المكان) ، أما الثانية فهى مركب الإله "خونسو" (الإله الابن) ، والثالثة فهى مركب الفرعون ، وتحمل المراكب الأربعة من خلال موكب لا نهائى مهيب حتى ضفة النيل ، حيث حملها المتطهرون فوق أكتافهم . ويبدأ هذا الأسطول الصغير ، وقد تقدمته مركب آمون المتألقة المبهرة تنساب فوق مياه النهر حتى تصل إلى الأقصر ، وعلى ضفاف النهر نفسها يصاحبه جمع هائل من أفراد الشعب معبرين عن بهجتهم وسرورهم : ومنهم بدون شك الكثير من الكهنة وكذلك الجنود والموسيقيون ، والمغنيات والراقصات . وكان هناك أيضا بعض الجند الزنوج المرتزقة ، والليبيون ، يعبرون عن فرحهم ، بأدائهم لرقصاتهم القومية ، وفى نفس الوقت قامت بعض الراقصات بتقديم رقصاتهن الإيقاعية على إيقاع الموسيقى . وعلى مسافة ما (من الموكب) بدأ أفراد الشعب والحجاج يعبرون عن ابتهاجهم وسرورهم . أما فى الأقصر ، وعلى جانبى الطريق المؤدية من ضفة النهر إلى المعبد كانت قد أعدت بعض المقاصير الخشبية الصغيرة ، وجهزت بكميات وفيرة من اللحوم ... وتم ذبح بعض الثيران المكتنزة ، وقطعت وأعدت بنفس أماكنها ، ثم قام الخدم على الفور بنقل لحومها المجزأة إلى المعبد ، ولا شك أن نفس هذه المناظر تعبر أيضا عن مضمون الخصوبة ، أى مفهوم وفحوى هذا العيد ، وحالما وصلت المراكب المقدسة إلى ضفاف النيل بالأقصر ، تم نقلها إلى المعبد ووضعها بداخل مقاصيرها . وعلى مدار أحد عشر يومًا كاملة فى جنبات الظلال والصمت المخيم على هذا المكان المقدس كانت تتم مراحل عرس الإله ، وفى نفس الحين سِرّ الحياة التى تتجدد وتبعث من جديد . أما بالخارج ، فكان البشر يعبرون عن فرحهم وابتهاجهم من خلال المآدب الفاخرة والانغماس فى الأكل والشرب.

وعادة كان الإياب إلى الكرنك يتم وفقا لنفس الشعائر والطقوس وسط احتفالات مماثلة .

وضمن مشاهد العودة يعبّر أحدها عن بعض المواضيع السياسيَة العقائدية ويوضح عن الأيديلوجية الإمبراطورية ، التى ينتهجها "رمسيس" الثانى الشديد البأس ويؤكد ذلك أن الفن يستطيع أن يعضد ويدعم مضمونا سياسيا . ولقد نقش هذا المشهد بالأقصر أيضا بالركن الجنوبى الغربى فى الفناء الأول : فى مقدمة الموكب الرسمى ، تتقدم مجموعة مكونة من ستة ثيران سمان زينت تزييناً فخما بمناسبة العيد ، وفيما بين قرنى كل من الثيران الأربعة الأوائل ثبت الشكل المألوف للريشتين العاليتين ، أما الثور الخامس فقد حمل بين قرنيه رأسا مستعارة لأحد الزنوج ، وفوق رأس الثور السادس انتصب شكل يمثل أحد الآسيويين ، وقد رفع ذراعيه فى حركة استرحام وتوسل ، ويبدو هنا الفرق واضحًا بين شكلى كل من الأفريقى والآسيوى : فبالنسبة للأول يلاحظ أنه قد أدمج تماما بالثور ، بحيث بدت قرنا هذا الحيوان وكأنهما ذراعا هذا الزنجى ، ولكن بالنسبة للآسيوى ، فهو يبدو بكافة العناصر الإنسانية كاملة ، وكل ما فى الأمر أنه قد وضع فوق جبهة الحيوان ، وكأنه قد انبثق منها . ولا ريب أن مثل هذه التفاصيل فى معالجة الشكلين تفصح عن التفريق العميق الذى ينتهجه المصريون إزاء شعوب الجنوب: إنهم شعوب تابعة خاضعة ، أما أهل الشمال فهم شعوب أجنبية ترتبط بمصر بواسطة بعض التحالف ، وقد يبدو شكلا رأسى الزنجى والآسيوى بين قرون الحيوانات لتقدم كأضحية فى نفس الوقت مع الثيران كأمر غريب ؛ وغير مألوف للوهلة الأولى ، ولكن لعلنا نعرف أن تقديم حيوان ما كأضحية يتماثل غالبا بالتضحية بأحد الأعداء . إن الرمزية هنا تبدو مزدوجة ، وبالتالى تزداد وتقوى فعالية الصورة . وفى ناحية أخرى ، وعلى رأس الموكب ، يسير أبناء "رمسيس" الثانى : إن هذا الوجود يومئ إلى تأكيد استمرارية بقاء الأسرة ، فهذا المشهد يوضح إذن سيطرة مصر ونفوذها على البلاد النائية بالإضافة إلى دوام بقاء الملكية ، إذن فبعد خلود الحياة (رمز إليها بواسطة خصوبة الأرض والإله) تؤكد هنا أبدية الإمبراطورية ، ونفس هذه الصور نقشت أيضا فى أبيدوس ، وفوق جدران المعابد النوبية ، فى "بيت الوالى و"كاوا" أمام عيون الشعوب الأفريقية لدفعها إلى الخضوع والاستسلام .

ولقد تضمنت صروح ومنشآت "رمسيس" الثانى كذلك مشاهد أخرى تعبِّر عن الإطراء والمديح للآلهة . ففى الفناء الثانى بالرمسيوم ، صورت بالنقوش البارزة مختلف مراحل الاحتفالات بعيد الإله "مين" الذكورى السمات ورب التناسل والإخصاب . فبداية ، نشاهد مرحلة "خروج مين" وقد تدافع لحضورها أعداد هائلة من الحجاج وجمع كبير من عامة الشعب ، وكانت تقام فى أواخر شهر مارس تقريبًا فى فصل الحصاد ، وهكذا نجد أن عيد "الأوبت" وعيد الإله "مين" يعتبران معا المناسبتين الكبيرتين فى حياة الحقول والمزارع ، التى يتحتم على الفرعون والآلهة الاحتفال بهما .

وعندئذ ، كان الفرعون يخرج من قصره بملابسه الرسمية الفخمة ، ويجلس على مقعد وثير ثبت فوق محفة يقوم بحملها أحد عشر رجلا ، ويتقدم الموكب بعض الموسيقيين والكهنة ، وأيضا أبناء الملك ، وكبار القوم فى المملكة ، ومن بعدهم يرى الفرعون وقد تبعه جنوده ، هكذا يصل الموكب أمام مقصورة "مين" فينزل الملك من فوق محفته ، ويبدأ عملية التبخير ، والتطهير ، وتقديم القرابين الطقسية . وبداخل مقصورة الإله "مين" ترى اثنتان من خصائص الإله "مين" الفائقتا الأهمية : كوخ هرمى الشكل قد يقارب شبها كوخه الأصلى بالصحراء الغربية ، ونباتان ربما كانا من نبات الخس، الذى كان قدماء الشعوب يعتقدون فى فوائده المثيرة للشهوة الجنسية ، وهنا يتكون موكب جديد من أجل قيادة التمثال الإلهى الموضوع فوق قاعدة كبيرة إلى الاستراحة التى سوف يقيم بها مؤقتا . وبمقدمة هذا الموكب ، وفى صفين طويلين متوازيين يتقدم عدد من الكهنة ، وقد حمل كل منهم فوق كتفه الأيمن تمثالاً صغيرا لأحد الملوك ويسنده بيده اليسرى ، فنجد أجداد "رمسيس" الثانى العظام بداية من "نعرمر" ، وبالتحديد اثنان من الملوك العريقى القدم (نعرمر ومنتوحتب ، واللذين كانا قد أسسا ، بعد مرحلة من الانقسامات ، وحدة ملكية جديدة) ثم ملوك الأسرة الثامنة عشرة (باستثناء المغتصبة حتشبسوت والملكين الضئيلى الشأن " أمنحتب" الرابع وتوت عنخ آمون) ، ثم الرعامسة الأوائل ، هاهنا إذاً تسلسل لسلالة طويلة الأمد ، حتى يلمس الإله مدى قوة استمرارية ودوام الملكية . وقد مثلت الملكة أيضا فى هذا الموكب ، إنها الملكة الخصبة التى يتجسد الملك بداخلها ، والتى تعمل من جانبها على دوام وبقاء

هذه السلالة الأسرية . وباعتباره العنصر الرئيسي فى هذا الموكب ، هاهو تمثال "مين" يتقدم وقد حُمل فوق قاعدته ويتبعه "رمسيس" نفسه وثور أبيض كرس من أجل هذا الإله . وعلى ما يعتقد أن وجود هذا الثور يرمز إلى القوة الجنسية الراسخة التى يتمتع بها الإله "مين" ، أما عن لونه الأبيض فيماثله بالدورة الشمسية . ولقد عرفت الطقوس الخاصة بالثور الأبيض بين شعوب حوض البحر الأبيض عامة ؛ وفى كريت خاصة . ثم يرى أحد الكهنة وهو يترنم ببعض التراتيل ويقوم فى آن واحد بتبخير الإله ، والملك ، والثور المقدس ، تبجيلا لهم ؛ فهم جميعا يحظون بمقدرة تناسلية فائقة وفى النهاية يأتى حوالى ثمانية عشر فردا حاملين للقرابين والشعارات الإلهية .

ها هو الموكب قد وصل إلى مكان معبد الاستراحة الذى تتقدمه أربع درجات، وسرعان ما وضع به التمثال الإلهى ، وعندئذ أُطلق بعض المراسلين المجنحين نحو جهات الأفق الأربعة لكى يعلنوا الكون كله بسيادة وهيمنة "رمسيس" الثانى . ولا شك أن هذا العيد يعتبر أيضا بمثابة إطراء وتقريظ للملك نفسه . وفى نهاية الأمر يقدم الفرعون للإله باقة من الحنطة الرومية من بشائر وبواكير المحاصيل الزراعية .

وبالنسبة للمشهد الثانى فإن أحداثه لا تدور بالرمسيوم ، ولكنه مُثِّل (ومراحل العيد كله أيضا) فى مدينة هابو، بمعبد "رمسيس" الثالث الجنازى . وبانتهاء كل ذلك يرجع "مين" ثانيا إلى مقصورته بعد أن حظيت مقدرته الجنسية بكل هذا المديح والإطراء ، وعندئذ وللمرة الأخيرة يقوم الـفرعون بأداء طقوس التبخير وإراقة الخمر إكراما لهذا الإله .

وأما عن "عيد الوادى" ، فهو بدوره يجدد هذا الاستدعاء للحياة من أجل المتوفين العظام بالضفة اليسرى للنيل فى طيبة ، وموعده فى يوم بزوغ القمر الجديد خلال شهر أبريل تقريبا ، ويستمر أحد عشر يوما . وقد صوَّرته النقوش البارزة بالرمسيوم يرى الملك أثناء خروجه من قصره بالأقصر ليتوجه إلى معبد "آمون رع" بالكرنك ، وهناك يدعو الإله للحضور إلى الضفة اليسرى لكى يزور النصب والمنشآت الجنازية الخاصة بأجداده العظام ؛ لإنعاشهم وبث الحيوية فى أجسادهم . وبذا فها هو "آمون" فوق قاربه المشيد من خشب الصنوبر والمرصع بالذهب تسبقه مركب الفرعون ، وتتبعهما المراكب الخاصة بكل من الإله "مين"و "خونسو" ، يقوم بعبور النهر متوجها نحو "الغرب"

ويوصوله إلى ضفة الجبانات يكمل إبحاره من خلال القنوات حتى يصل إلى أطراف الصحراء ، فيتوقف عند الرمسيوم ، وعندئذ يتلقى زيارة آلهة الجبانة (من خلال تماثيلها) بالإضافة إلى زيارة "أمنحتب" الأول ، الراعى المؤلّة لضفة الموتى ، ولقد رُفعت التماثيل المقدسة فوق محفة يحملها عدد من الكهنة ، وأحاط بهم بعض حاملى المراوح والمظلات الواقية من الشمس . وعلى ما يبدو ، أن الاجتماع ما بين الآلهة وبعضها بعضا سوف يتبعه تجدد للحياة بالنسبة لجميع القائمين فى مقابرهم بهذه المنطقة .

ها هو الفن يعبر إذن عن قوة ورعه وعمقه تجاه القوى المهيمنة على العالم بأثره : الآلهة والملوك .

ملكية إلهية

قد يكون الملوك أبناء دنيويين للإله (آمون مثلا) الذى يتجسد فى كيان الملكة الأم . وتصور مشاهد الزواج الإلهى مختلف لحظات الالتحام واللقاء المقدس ، ثم الولادة ، وذلك بواسطة النقوش البارزة والنصوص التى تشرحها . فلقد رأينا ذلك من قبل .

فها هو الملك الوليد أثناء قيام بعض الإلهات بإرضاعه ، إن لبنهن الإلهى يوفر للفرعون الحياة الأبدية ، ويضفى عليه مقدرة الآلهة وقوتها . وهكذا رضع الملك "نى أوسر رع " (الأسرة الخامسة) من الإلهة "سخمت" : صور الفرعون واقفا ضئيل الحجم إلى حد ما ، ولكن يرتدى ملابس الأمراء الصغار : إنه يقرب من فمه الثدى الذى تقدمه له "القوية الشكيمة" (نقوش بارزة بالمعبد الجنازى الخاص بالملك) وبنفس الوضع ، وبعد مرور الزمن تشاهد "إيزيس" ربة الشجرة وهى تقدم لبن ثديها إلى تحتمس الثالث (الشكل ٥٣) . وهناك الكثير من الأمثلة الأخرى فى هذا الصدد .

الآلهة "تتوج" الفرعون : من خلال أحد النقوش البارزة بالمعبد الجنازى الخاص بـ "نى أوسر رع" يشاهد الملك وهو جالس فوق عرشه ، وقد أحاط به كل من" أنوبيس و"إيزيس" ، وهما يقومان ، كل من ناحيته ، بتثبيت تاجه الملكى فوق رأسه (نقش بارز من الحجر الجيرى ، ارتفاعه : ٢,٥٠ م ، وعرضه ٢,٠٤ م) ، وبإحدى النقوش البارزة القائمة

"بإسطبل عنتر " (تسمية أطلقها الإغريق على المقصورة المكرسة للإلهة اللبؤة "باخت" جنوب "بنى حسن") ، يبدو "سيتى" الأول راكعا على ركبتيه ما بين "آمون رع" الذى يمد إليه يده وبين "باخت" الواقفة بجوار "تحوت" : تقدم "باخت" للملك شارات ورموز الملكية ، أما "تحوت" فهو يقوم بإلقاء كلمته فى مثل هذه المناسبة . ويمثل لنا تمثال ضخم للفرعون "رمسيس" الثالث وقد انهمك كل من "حورس" و"ست" فى تثبيت "تاج البسشنت" فوق رأسه .

لا شك أن جميع الآلهة ، وكافة الأرباب ، وكل الربات ، تتسابق لحماية الفرعون المؤله ومساندته .

وهكذا تعمل التماثيل والنقوش (أكثر الأشكال الفنية دواما) على خلود وأبدية صور العقيدة الدينية .

الفصل الثالث

الفن والمجتمع

لقد كشف لنا المجتمع المصرى القديم عن مكوناته وعناصره المتباينة بواسطة التماثيل والنقوش البارزة والرسوم ؛ التى تعتبر بمثابة "معرض" تصوير ضخم عن الملوك وكبار شخصيات هذه الفترة بأكملها ، بالإضافة أيضا إلى القادة العسكريين وكبار أفراد الشعب المصرى . وبفضل الفنون ، أحطنا علما كذلك بالشعوب الأجنبية : وسهل علينا تمييزها من خلال خصائصها العرقية ، وملابسها وصفاتها المختلفة.

وكان الفنان المصرى ينتمى إلى الطبقة الوسطى فى إطار المجتمع المصرى .

مكانة الفنان فى نطاق المجتمع

هكذا نرى "رمسيس" الثانى فى العام الثامن من حكمه يوجه كلمته إلى الحرفيين بمنطقة هليوبوليس ، ولقد نقش نص هذه الكلمة فوق لوحة تم اكتشافها فى "منشية الصدر" قال :

أيها الحرفيون المتميزون الأقوياء ، إننى أعرف مدى مهارة أيديكم والتى صنعت من أجلى الكثير من النصب والمنشآت ، أنتم يامن تحبون معالجة الأحجار الثمينة المختلفة والمتباينة الأنواع ، وتخترقون أحجار الجرانيت ، وتبدعون بالحجر الصوان ، أيها الشجعان الأقوياء البأس ، خاصة وأنتم تشيدون المبانى والمنشآت ، وبفضلكم ، سوف أتمكن من زخرفة كافة المعابد التى أقمتها ، وعلى مدى الدهر يا أيها المقاتلون البواسل الذين لا تعرفون معنى الكلل ، يامن تسهرون على سلامة العمل خلال فترة إنجازه ، وتؤدونه بعزم وفعالية أنتم يامن ينطبق عليكم هذا القول : "اعملوا ، وفقا

للتخطيطات" . وأنتم يامن تتوجهون لجلب الحجر من "الهضبة المقدسة" . لقد عملت بما كنتم تقولونه لبعضكم بعضا ، ولن أبخل عليكم بعطائى ومنحى ، وسوف أقرن الفعل بالقول .

ها أنا ذا "رمسيس" – الذى يحبه – آمون ، أنا الذى يتيح الفرصة أمام الأجيال الحديثة لكى تنمو وتتطور ، وتُوفر لها سبل الحياة . وسوف تقدم إليكم الأغذية والمأكولات ، ولن تفكروا فى طلب المزيد منها . وسأعمل على سد متطلباتكم بكافة السبل ، وهكذا ستعملون من أجلى بقلوب عامرة بالحب . إننى الراعى القوى الشكيمة لمهنكم والمدافع عنها ، وستكون كميات الطعام بين أيديكم أكثر ثقلا من مهامكم ، وبذا ستنعمون فى حياتكم بكل الازدهار .إننى أعرف جيدا أن العمل يحلو للإنسان ويبهجه إذا كانت بطنه ممتلئة بالطعام .

من أجلكم ستمتلئ المخازن بالغلال حتى لا تحرموا أبداً من الغذاء المقوى للجسد، وسيحظى كل منكم بمؤن تكفيه شهرا كاملا. وقد أمرت أيضا بملء المحال بكل شيء : خبر ، ولحوم ، وفطائر من أجل وقايتكم من براثن الجوع ، وسأملؤها أيضا بالنعال والملابس ، والكثير من الدهانات العطرية ، لتضمحوا بها رؤوسكم كل عشرة أيام ، وترتدوا الملابس الجديدة فى كل عام . وبذا تستطيعون كل يوم أن تثبتوا على أقدامكم ، ولن ينام أحد منكم وقد عضته مجاعات الصيف بأنيابها .

ومن أجلكم أيضا ، وبدون توقف سوف تعبر السفن عباب النهر من مصر العليا نحو الدلتا ، ومن الدلتا إلى مصر العليا ، وقد شونت بحمولات من الشعير والحنطة والقمح ، والملح ، والبقول بكميات لا تحصى ولا تعد .

إننى أفعل ذلك لكى أتأكد أنكم تنعمون برغد العيش ، وهكذا ما دمتم تعملون من أجلى ، بقلوب كأنها قلب رجل واحد» .

ولا شك أن هذا النص لَيُفصح عن مدى التقدير والاعتبار الذى كان يحظى به العامل الحرفى ، وعن الاهتمام برعايته وحمايته ، ومدة بالغذاء الوفير ، والملابس اللازمة ، وبذا يستطيع أن يكرّس نفسه كلية لعمله .

ومازالت الآثار الخاصة بإحدى قرى الحرفيين باقية حتى الآن على ضفة طيبة اليسرى ، بـ"دير المدينة "بجوار "هضبة " مرعى" جنوب الجبانة . إن "تحتمس" الثالث هو الذى أسس هذه القرية ، والتى تطورت وازدهرت خاصة إبان حكم الملوك الرعامسة ،

وكانت تضم بين جنباتها جميع من يعملون فى بناء المعابد الجنازية الملكية ومقابر وادى الملوك وكذلك المقابر الخاصة التى يملكها كبار الشخصيات وقتئذ ، وهناك الكثير من النصوص التى دونت فوق شقفات فخارية ، والتى تحيطنا علما عن تنظيم العمل فى أجواء هذه القرية .

وقد تكونت فى هذا المكان بعض التجمعات الخاصة ، أو بالأحرى أنماط من الطوائف العمالية ، والفئة المختارة منها ، كانت تشكل من أوائل العمال ورؤسائهم ، والنحاتين ، والرسامين ، والخطاطين ، والكتبة ، ويليهم فئة الذين يقومون بأعمال تتطلب الإشراف الدائم ، كمثل : العمال اليدويين ، والحفارين ، وبعد ذلك تأتى طائفة من أهالى القرية ، الذين كانوا يشاركون فى النواحى المعيشية بهذا التجمع : حمالو المياه، ورعاة البقر ، وصيادو الأسماك ، وقناصو الطيور ، والفلاحون . وكانت هذه الفئات المتباينة تنضم إلى بعض الجمعيات الدينية ، التى تملك بضعة مقاصير يجتمعون جميعا فيها فى أيام الأعياد ، من أجل أداء الطقوس وإحياء الاحتفالات ، وجميعها كانت تخضع للرعاية الإلهية من جانب الملك المقدس "أمنحتب" الأول ، وعناية الفرعون القائم على العرش ؛ وهى تعتبر بمثابة أول إعلان رسمى لنقابة على الطريقة المصرية .

وعادة كان يتم إبرام عقد محدد المهلة بين هؤلاء العمال المستقلون "والإدارة الفرعونية" ، وكانت الحقوق على ما يبدو متساوية بالنسبة للجميع حتى فيما يتعلق بالأجانب منهم : كان يطلق عليهم أسماء مصرية ، ومنهم الفنيقيين ، والسوريين أو النوبيين . ولكنهم كانوا سرعان ما يتماثلون ويتجانسون بأهل مصر . وغالبا كانت الأجور تحدد بواسطة بعض العقود . وفى معظم الأحيان ، كان الشهر المكون من ثلاثين يوما ، يقسم إلى أسابيع يتضمن كل منها عشرة أيام، وكان يتحتم على الحرفى العمل طوال ثمانية أيام ثم يحصل على يومين أجازة للراحة ، وعادة ما كانت هناك أجازات استثنائية من أجل هؤلاء العمال بمناسبة الأعياد الكبرى : أربعة أيام فى مناسبة المواكب الملكية الهامة ، وفى بعض الأحيان قد يحصل العامل على إجازة مرضية ، إذا وجد العمال أن أحوال العمل غير طيبة أو مناسبة ولا يحصلون على كفايتهم من الأجور ، وكان من حقهم القيام ببعض الإضرابات .

ومنذ بداية عهد "حور محب " (آخر ملوك الأسرة الثانية عشرة) كان الفرعون هو الذى يقوم بحماية عمل الحرفيين ، وكان يحق للحرفى أن يمتلك بيتا ، وفى مثل هذه الحال كان عليه أن يؤدى ضريبة هذه الملكية فى هيئة بعض أعمال السُّخرة .

وقد يتمكن الحرفيون أحياناً من ممارسة بعض المهن الأخرى ، فقد أحطنا علما بأحد الرسامين الذى أصبح كاتبًا ، وأكمل بقية سنوات حياته فى وظيفة "حامل المروحة" على يمين الملك : من الوظائف الرفيعة ، فإن نفس هذا اللقب كان يُخلع على الأمراء الملكيين .

كما سبق أن ذكرنا يعتبر الحرفى شخصاً ذا أهمية يستحق كل تقدير ، فهو مبدع خلاق. وسواء كان يعالج الحجر ، أو يخطط أو يرسم ، فهو يضفى الحياة على الأشكال ؛ أى الحاوية الافتراضية للحياة ، ولكنه بالرغم من ذلك يبدو لنا مفتقداً للهوية ، فلم يوجد أى تمجيد أو تقريظ لأية شخصية فنية ، أو على الأقل هذا ما يبدو لنا فى عصرنا الحالى . ولكن فى الماضى كان كبار الفنانين يحظون بذيوع صيت ، وإقبال كبير.

الفن والكتابة

تعتبر الكتابة أيضًا كشكل ودليل للفن المصرى القديم . وسواء كانت العلامات الهيروغليفية منقوشة أو مرسومة ، فهى تتبع التقنية نفسها الخاصة بالنقوش أو الرسوم الجدارية . فإن الكاتب يرسم فوق أوراق البردى نفس الأشكال ، وعين الخطوط التى يرسمها الفنانون : ومثلهم فهو أيضا خلاق ومبدع وينتمى إلى طبقة مميزة مثقفة ، إنه على علم تام بأسرار اللغة والأشكال ، وبالتالى يمكن أن يصبح شخصية فائقة الخطورة : "فإن العلامات التى يرسمها عند كتابته ، مثلها مثل أى صورة أو شكل كفيلة بأن تنتعش بالحياة ؛ ولذا فهو يحاول أحيانا، تهدئة عدوانيتها وشراستها المحتملة: عند رسمه لبعض الحيوانات الرهيبة ، يلجأ إلى تشويهها أو بتر أحد أجزائها الحيوية وهكذا قد ترسم الحية المقرنة وقد قطعت إلى نصفين . ولا شك مطلقا أن الكتابة كانت من الأمور المهمة ، ولكنها رهيبة وغير مأمونة الجانب ، ولا يجب أن يمارسها الجميع . وربما أن هذا الأمر قد تسبب فى بطء تطور اللغة المصرية القديمة بعض الشىء فإن اللغة الشعبية المنطوقة لم تخلط بها مباشرة خاصة أن هذه الأخيرة كانت تتطور تطوراً مستمرا ، وبالتالى وبعد فترة ما خلق نوع من التعارض بين لغة التحدث ولغة الكتابة ؛ وبعد ذلك عمد المختصون عن قصد إلى إجراء عدة تغييرات باللغة المكتوبة ، وفقا لتدرجات متتالية كل ألف عام تقريبا ، وفى محاولة هادفة لنوع من التوازن القوى . وكذلك سيطرت القوة السحرية الكائنة بالأشكال المكتوبة على حركة تطور اللغة .

كانت علامات الكتابة ترسم إذن ملونة أو منقوشة ، وفقًا لنفس مبادئ الفن التخطيطى التى تنهج عليها الأشكال الفنية الأخرى ، وتعتبر اللغة المصرية المكتوبة بمثابة إثبات مصور لأشكال الحياة : إنها تمثل البشر وكافة ممارساتهم ، والحيوانات (الثدييات ، والطيور ، والزواحف ، والحشرات) ، والأشجار والنباتات ، وعناصر الكون

(السماء والأرض ، والمياه) ، والنصُب والمنشآت والسفن وأدوات الزراعة والصيد والشعارات والرموز الملكية (التيجان والصولجانات) .. وقد تتضمن هذه العلامات قيمتين محددتين : سواء للتطابق بقيمة سمعية معينة ، أو للتعبير عن قيمة صورية ، إذاً فإن الرمز الدال على الصوت ، ورمز فكرة ما ، وشكل ما يتناسقان تماما فى إطار الكتابة المصرية القديمة بكل الوضوح والدقة المتاحة ، ويتم ذلك ، فى معظم الأحيان ، بدون أدنى لبس أو غموض .

ها نحن إذن أمام لغة تتكون من أشكال تصويرية ، ولا يوجد مثيل لذلك فى أية حضارة أخرى من حضارات العالم .

خاتمة

هذا ما بدا عليه سياق الفن المصرى القديم بكل معنى الكلمة على مدى ثلاثة آلاف عام ، بداية من عصر ما قبل التاريخ وحتى العام ١٠٠٠ ق . م . ويعتبر الفن التصويرى المصرى بمثابة فن متعمق الجذور ، استطاع أن يقاوم على مدى ثلاثة آلاف عام أيّة تيارات جديدة وافدة من الخارج : وحقيقة أنه كان يخضع لمبادئ تخطيطية ثابتة ؛ ولكنه بالرغم من ذلك ، كان يطور من مواضيعه وأساليبه وفقًا لتباين المراحل التاريخية ، ولقد ارتبط الفن المصرى ارتباطا حميما بالنظام السياسى والاجتماعى القائم ، بالإضافة أيضا إلى علاقته الوثيقة بالفكر الدينى .

إنه يكوّن كيانا من الأشكال السحرية ، ويهيمن على أبدية الكائنات وخلودها . وحقيقة أن المظهر التجريدى للأشكال قد يقدم غالبا من خلال واقعية دقيقة ، ولكن قيمتها الروحية تتألق دائما فى هيئة محاولة للتعبير عن مشاعر ما أو انفعال بعينه ، كما أن شخصية الفنان نفسه لا تغيب لحظة واحدة عن عمله ، فإن هذا الفنان يعبّر عن مشاعره بفضل درايته الفائقة فى التلاعب بالخطوط والتكوينات بمختلف أحجامها : فالخطوط والأحجام "تتجاوب" وتتناسق فى اتجاه طبيعى لتحقيق التناسق والتناغم البصرى والتوازن الفعلى ، وبالتالى تكفل للعمل الفنى فى أغلب الأحيان مضمونا يفوق المستوى التجريدى . ولقد استطاع الفن المصرى أن يقدم على مدى تاريخه عرضا متباينا ومختلف السمات ، فلقد عاش الفنانون المصريون تجارب متغيرة ومتعددة : بداية من الأكاديمية البحتة ، وحتى التنقيطية مع شىء من التأثيرية .

لا ريب أن الفن المصرى التصويرى هو فن الحياة ، بل الحياة بكافة أشكالها الفائقة البساطة ، وحتى الأرفع سموا ؛ بل هو فن سحرى عظيم الشأن : تقوم فى إطاره التماثيل ، والأشكال المنقوشة أو المرسومة بدور الرُّقى أو التمائم لالتقاط القوى

الحيوية النافعة فى إطار الكون . إنه بمثابة إبداعات لفنانين فائقى الحساسية ، بالغى الذكاء ، يحاولون جاهدين تفهم الحقيقة الجوهرية الواقعية لدى كل إنسان بل هم يحاولون التوصل إلى "بدائية" الإنسان : غير ملفق ، أو مشوه ، أو مقنَّع . الفن المصرى هو الباحث دائماً وأبداً عن حياة لا حدود لها .

تمّ بحمد الله

فاطمة عبد الله محمود

أهم الأسرات الفرعونية

الأسرة الأولى : (من عام ٣٢٠٠ قبل الميلاد)

نعرمر – عحا – جر – جت (أدوادجيت) – أدويمو – عج إيب – سمرخت قاع.

الأسرة الثانية : (حوالى ٣٠٠٠ قبل الميلاد)

حتب سخموس – نب رع – نى نثر – ونج – سندج – بر إيب سن – خع سمخوى.

الأسرة الثالثة : (٢٧٧٨ – ٢٧٢٣)

جسر – سانخهت (أو نب كا) – خع با – سخم خت – نفر كا رع – حونى .

الأسرة الرابعة : (٢٧٢٣ – ٢٥٦٣)

سنفرو – خوفو – ددف رع – خفرع – منكاو رع – شبسكاف .

الأسرة الخامسة : (٢٥٦٣ – ٢٤٢٣)

أوسر كاف – ساحور رع – نفر إير كا رع كاكاى – شبسكا رع – نفرف رع – نى أوسر رع – منكاو حور – جد كا رع إسس – أوناس .

الأسرة السادسة : (٢٤٢٣ – ٢٢٦٣)

تتى – أوسر كا رع – ببى الأول – مرنرع الأول – ببى الثانى – مرنرع الثانى – نيتوكريس.

الأسرتان السابعة والثامنة : (٢٢٦٣ – ٢٢٢٢)

عصر الانهيار والثورة الاجتماعية حيث نجهل معظم الأحداث.

الأسرة التاسعة : (٢٢٢٢ – ٢١٣٠)

خيتى الأول – مر إير كا رع – خيتى الثانى – أسماء مفقودة للعديد من الملوك.

الأسرة العاشرة : (٢١٣٠ - ٢ - ٧٠) (سيطرة على مصر الوسطى)

نفر إبر كارع - خيتى الثالث - مير إبر كارع الثانى .

الأسرة الحادية عشرة : (٢١٦٠ - ٢٠٠٠)

آنتف (سحرتاوى) - آنتف الثانى (داح عنخ) - آنتف الثالث (نخت نب تبى نفر) منتوحتب الأول . (عنخ إبب تادى) - منتوحتب الثانى (نب حبت رع) - منتوحتب الثالث.

الأسرة الثانية عشرة : (٢٠٠٠ - ١٧٨٥)

أمنمحات الأول - سنوسرت الأول - أمنمحات الثانى- سنوسرت الثانى - سنوسرت الثالث - أمنمحات الثالث - أمنمحات الرابع - سويك نفرو رع .

الأسرات الثالثة عشرة حتى السابعة عشرة : (١٧٨٥ - ١٥٨٠)

فترة اضطرابات واحتلال الهكسوس لمصر .

الأسرة الثامنة عشرة : (١٥٨٠ - ١٣١٤)

أحمس الأول - أمنحتب الأول - تحتمس الأول - تحتمس الثانى - حتشبسوت - تحتمس الثالث - أمنحتب الثانى - تحتمس الرابع - أمنحتب الثالث - أمنحتب الرابع - أخناتون - سمنخ كارع - توت عنخ آمون - آى - حور محب .

الأسرة التاسعة عشرة : (١٣١٤ - ١٢٠٠)

رمسيس الأول - سيتى الأول - رمسيس الثانى - مرنبتاح - أممس - مرنبتاح سينتاح - سيتى الثانى - رمسيس سينتاح - إبارسو .

الأسرة العشرون : (١٢٠٠ - ١٠٨٥)

ست ناخت - من رمسيس الثالث إلى رمسيس الحادى عشر .

قائمة الأشكال

شكل رقم (١)

منظر لفرقة موسيقا ورقص – رسم من مقبرة "نب آمون" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٢)

مركب فى النيل – رسم من مقبرة "سن نفر" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٣)

كائنات النهر وزهوره – رسم من مقبرة "منا" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٤)

طيور مختلفة تقف على فروع شجرة السنط – رسم من مقبرة "خنوم حتب" ببنى حسن – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٥)

نقل الأثاث الجنازى حتى المقبرة – رسم من مقبرة "رعموزا" – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٦)

الملك "تحتمس" الثالث يقوم بضرب الأعداء المهزومين – نقش غائر – من الصرح السابع بالكرنك – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٧)

فرقة موسيقية – نقش من مقبرة "آختى حتب" محفوظ حاليا بمتحف اللوفر بباريس– من الأسرة الخامسة .

شكل رقم (٨)

"تى" وزوجته يستعرضان قطيعًا من حيوانات وطيور مزرعته – نقش من مقبرة "تى" بسقارة – من الأسرة الخامسة .

شكل رقم (٩)

رجل يحمل ظبيًا صغيرًا على كتفه – رسم من مقبرة "منا" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١٠)

النائحات – رسم تخطيطى من مقبرة "حور محب" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١١)

راقص زنجى – رسم من مقبرة "حور محب" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١٢)

فرقة موسيقية وراقص – رسم من مقبرة "ناحت" بغرب الأقصر– من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١٣)

"تب آمون" يقوم بصيد الطيور فى أحراش النيل . المتحف البريطانى– من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١٤)

تمثال للملك "خفرع" حيث يقوم الصقر بحماية رأسه – من الأسرة الرابعة.

شكل رقم (١٥)

تمثالى "رع حتب" وزوجته "نفرو" – من الأسرة الرابعة .

شكل رقم (١٦)

رأس تمثال السيدة "سننوى " – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (١٧)

رسم لسيدة أنيقة – رسم من مقبرة "أوسرحات" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (١٨)

لوحة للملك "جت" – من الأسرة الأولى .

شكل رقم (١٩)

الاتحاد الرمزى لمصر العليا والسفلى – نقش على جانب عرش الملك "سنوسرت" الأول– من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٢٠)

صيد الطيور والأسماك بالمستنقعات . رسوم ملونة بمقبرة "مننا " – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٢١)

رأس تمثال للملك "سنوسرت" الثالث – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٢٢)

"حسى رع" صديق الملك وكبير الصعيد – نقش من الأسرة الثالثة .

شكل رقم (٢٣)

رأس تمثال "كاعبر" (شيخ البلد) من الأسرة الخامسة .

شكل رقم (٢٤)

تمثال "حم إيونر" ابن أخى الملك "خوفو" – من الأسرة الرابعة .

شكل رقم (٢٥)

تمثال "متنى" رئيس المزارع الملكية – من الأسرة الخامسة .

شكل رقم (٢٦)

رأس حصان – نقش من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٢٧)

"ثور" – نقش من مقبرة "مر إيب" من الأسرة الرابعة .

شكل رقم (٢٨)

"توت عنخ آمون" وزوجته فى حديقة مزهرة – نقش ملون على صندوق من العاج – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٢٩)

عازف القيثارة الأعمى – نقش محفوظ حاليا بمتحف برلين – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٣٠)

فرس جامح – رسم ملون من مقبرة "ثانونى" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٣١)

ثور فى قطيع – رسم ملون فى مقبرة "ثانونى" بغرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٣٢)

مشهد الكلبيات – من عصر ما قبل الأسرات .

شكل رقم (٣٣)

مشهد للملك "نعرمر" من الأسرة الأولى .

شكل رقم (٣٤)

تمثال الملك "زوسر" من الأسرة الثالثة .

شكل رقم (٣٥)

تمثال للملك "منكاورع" بين الإلهة حتحور وتجسيد إقليم – من الأسرة الرابعة .

شكل رقم (٣٦)

تمثال نصفى لـ "عنخ حا إن" وزير وصهر الملك "خوفو" من الأسرة الرابعة .

شكل رقم (٣٧)

رأس رجل – من الأسرة الخامسة .

شكل رقم (٣٨)

تمثال لأسير– من الأسرة السادسة .

شكل رقم (٣٩)

"تى" يصطاد فى الأحراش – نقش فى مصطبة "تى" بسقارة – من الأسرة الخامسة.

شكل رقم (٤٠)

رأس تمثال للملك "سنوسرت" الثالث – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤١)

تمثال للملك "أمنمحات" الثالث – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٢)

الملكة "كاويت" تتزين – نقش على تابوتها – من الأسرة الحادية عشرة.

شكل رقم (٤٣)

نقش للملك "سنوسرت" الأول و الإله "بتاح" – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٤)

تمثال للمدعو "خرى حتب"– من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٥)

تمثال مكعب للمدعو "ساحتحور" – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٦)

راعٍ هزيل يقود قطيعًا من الأبقار – نقش من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٧)

أميرات من البرشة – رسم ملون من مقبرة "جحوتى حتب" – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٨)

صدرية للملك "سنوسرت "الثانى – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٤٩)

صدرية للملك "سنوسرت" الثالث – من الأسرة الثانية عشرة .

شكل رقم (٥٠)

تمثال للملكة "حتشبسوت" – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥١)

ملكة بونت – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٢)

رأس تمثال للملك "تحتمس" الثالث – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٣)

الملك "تحتمس" الثالث يرضع من "إيزيس" ربة الجميزة – رسم ملون من مقبرته – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٤)

فتيات خادمات – رسم ملون من مقبرة "زخميرع" – بغرب طيبة– من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٥)

حفل موسيقى – رسم ملون من مقبرة "ناخت" – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٦)

ابنة "منا" تحمل زهورا وتمسك بطيور صادها والدها – الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٧)

جمع العنب – رسم ملون من مقبرة "نب آمون"– من غرب الأقصر – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٨)

تمثال يمثل الكبش المقدس رمز الإله "آمون" يقوم بحماية الملك "أمنحتب" الثالث – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٥٩)

نقش لزوجة شقيق الوزير "رعموزا" – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٦٠)

تمثال للملك "أمنحتب" الرابع – "أخناتون" – من الأسرة الثامنة عشرة .

شكل رقم (٦١)

أميرتان من بنات الملك "أخناتون" – من الأسرة التاسعة عشرة .

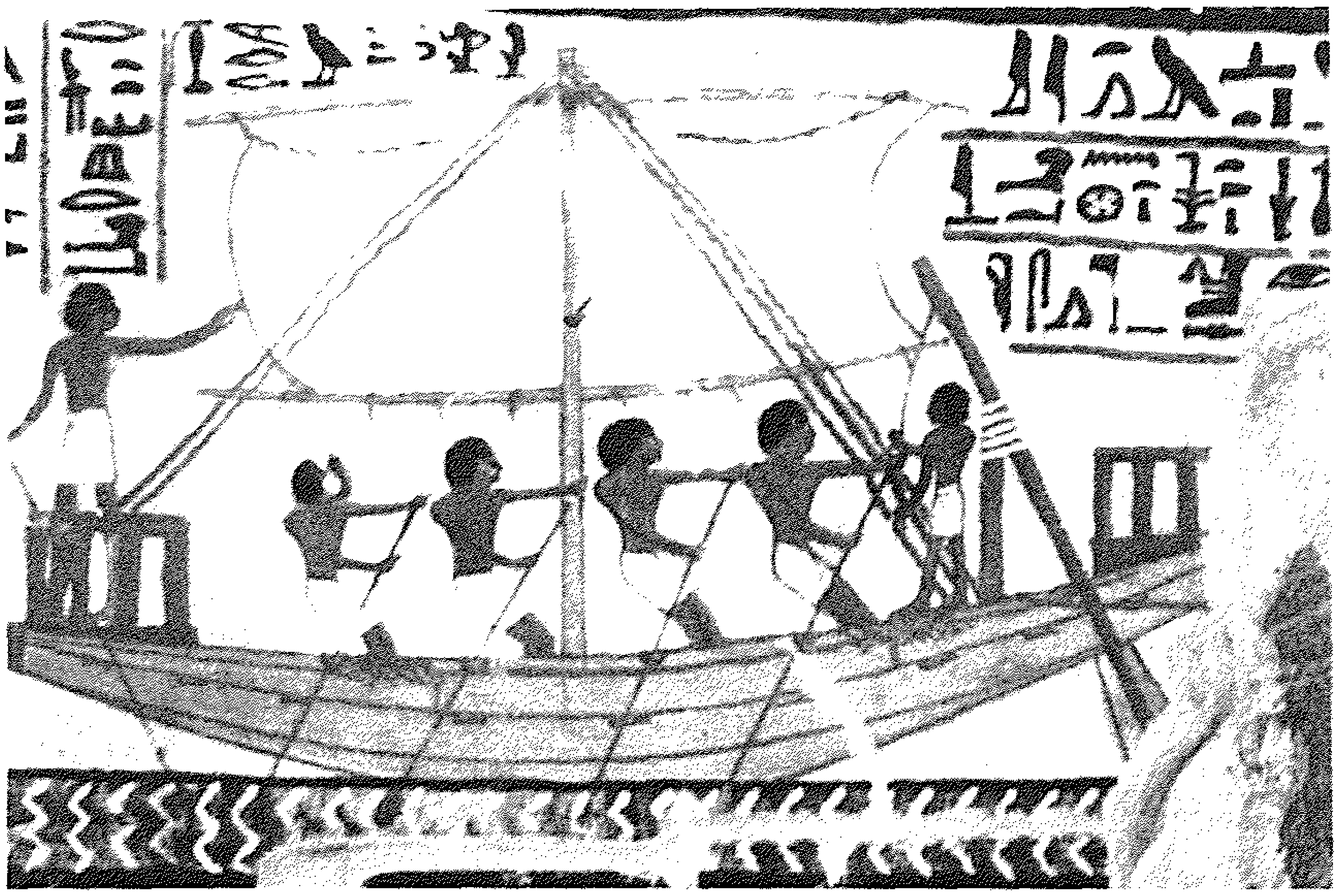
شكل رقم (٦٢)

تمثال للملك "رمسيس الثانى" – من الأسرة التاسعة عشرة .

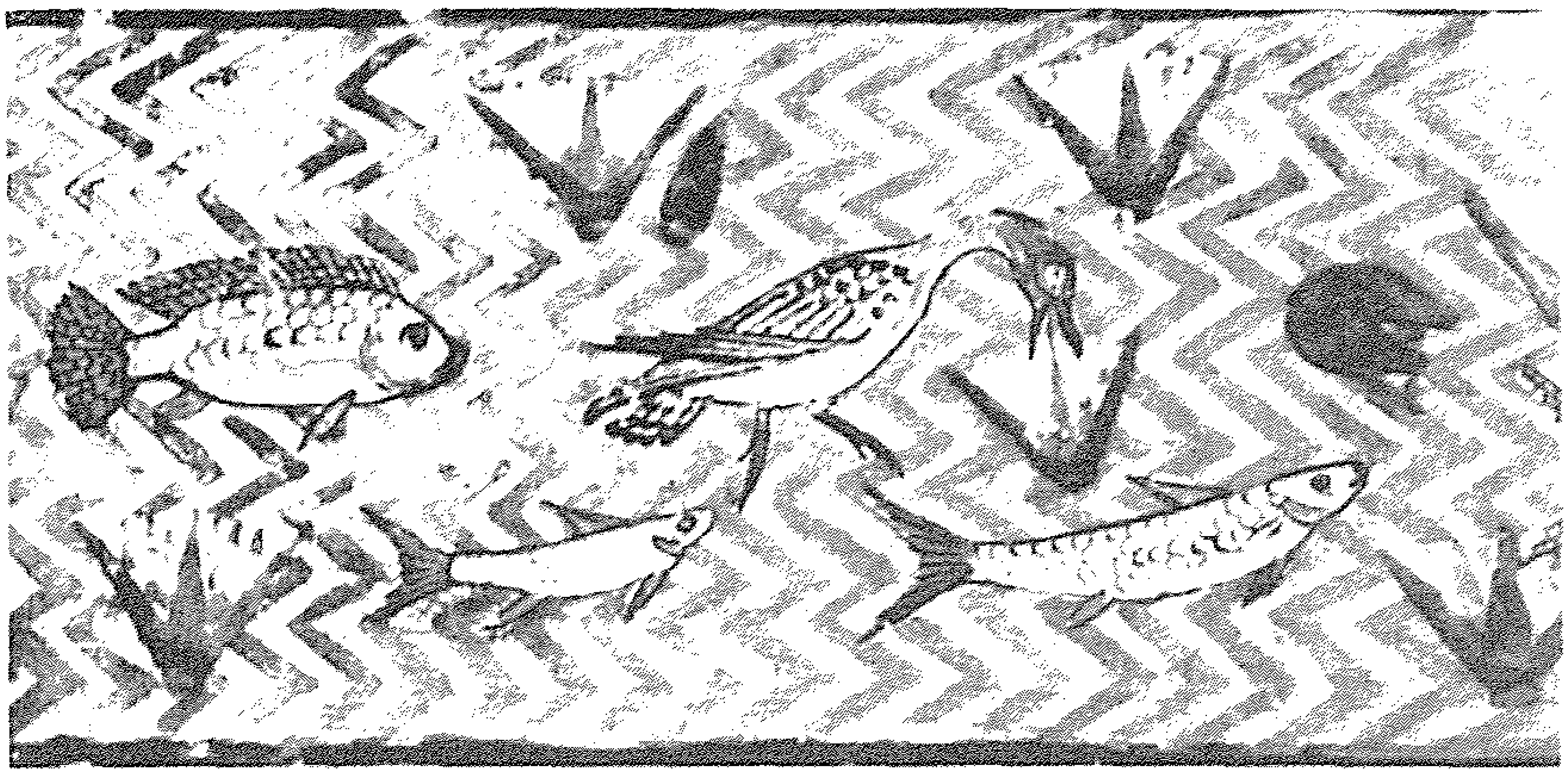
شكل رقم (٦٣)

الإله الصقر "حورس" – من الأسرة السادسة .

شكل ١

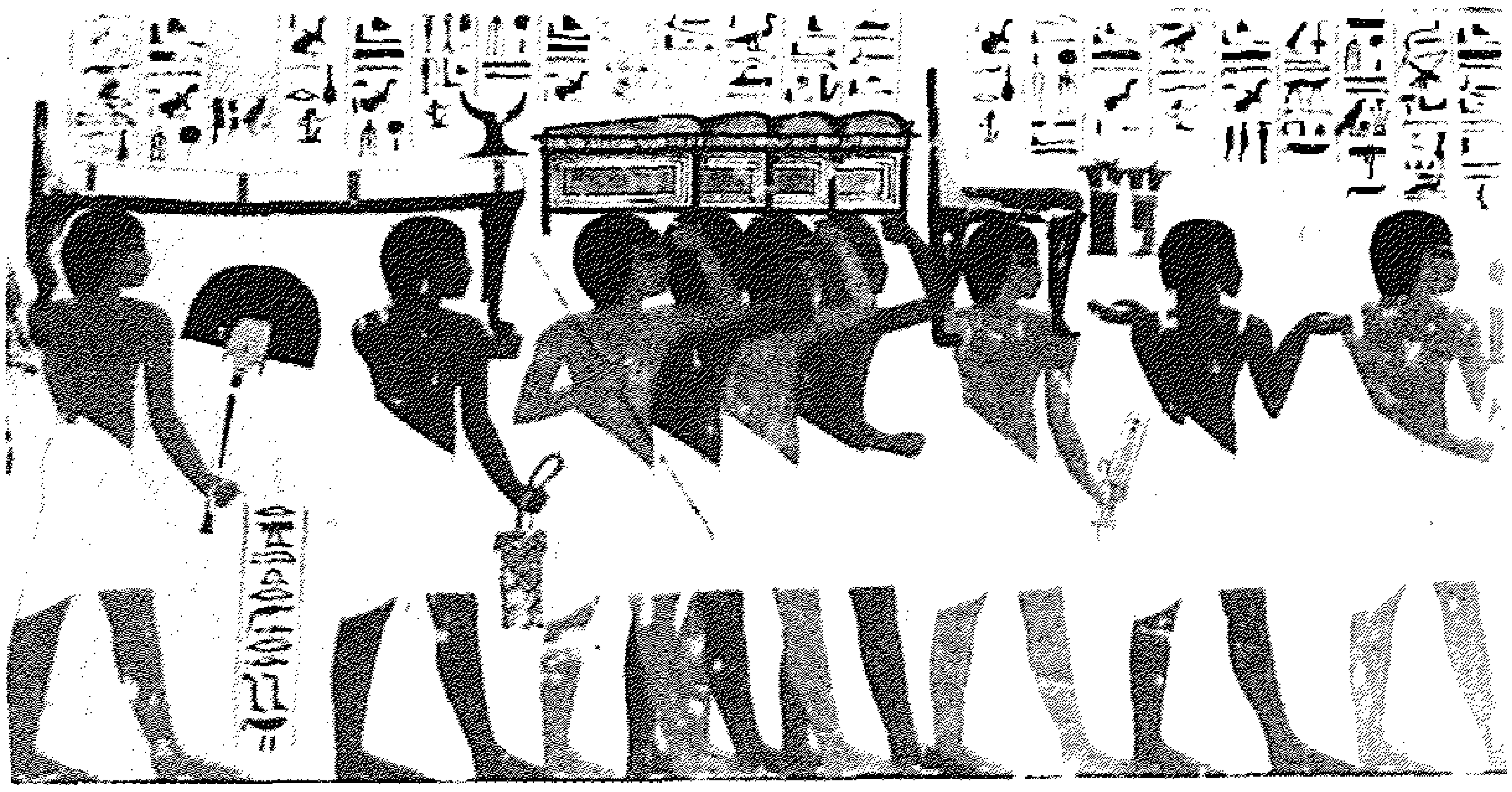


شكل ٢

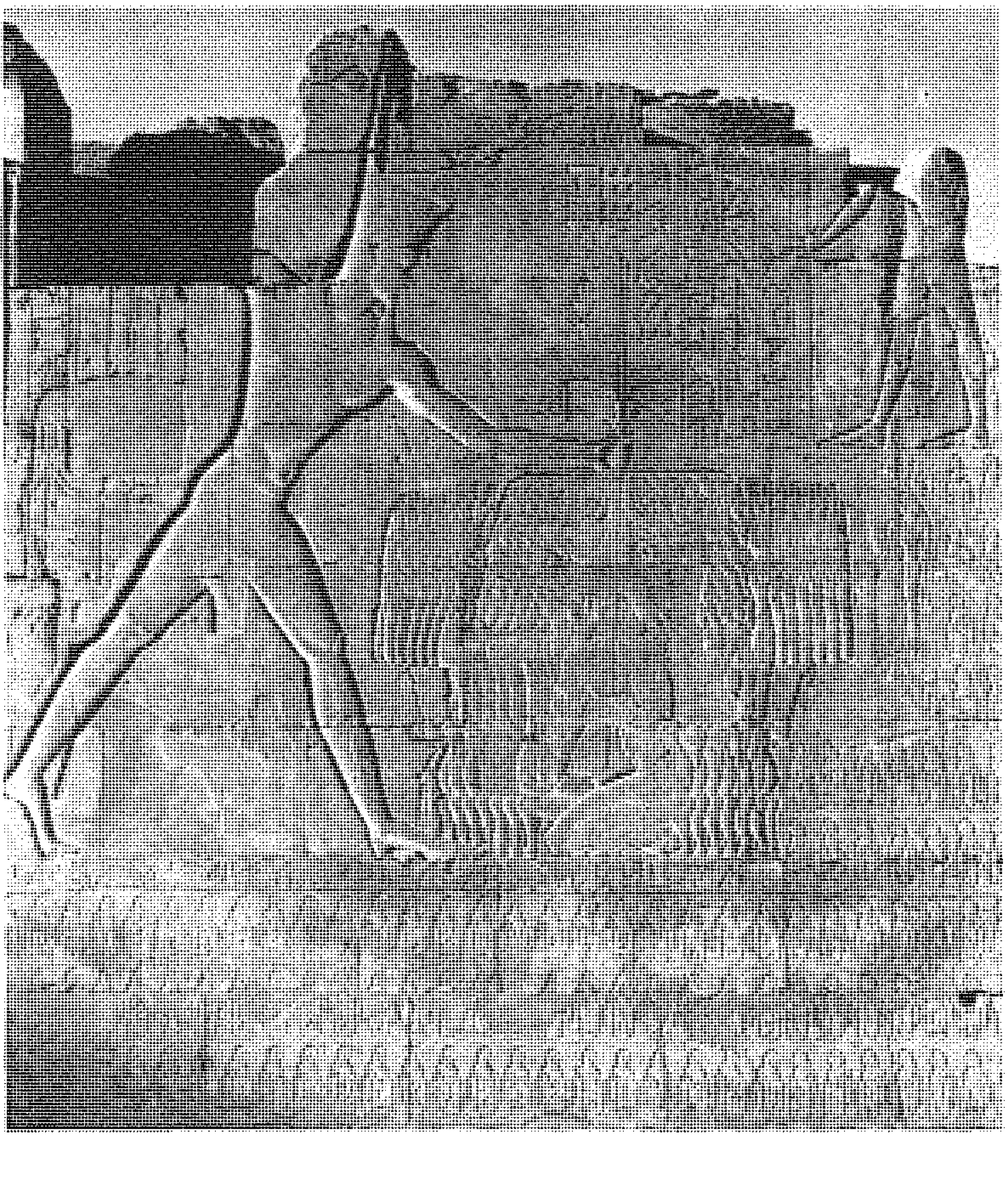


شكل ٣

شكل ٤

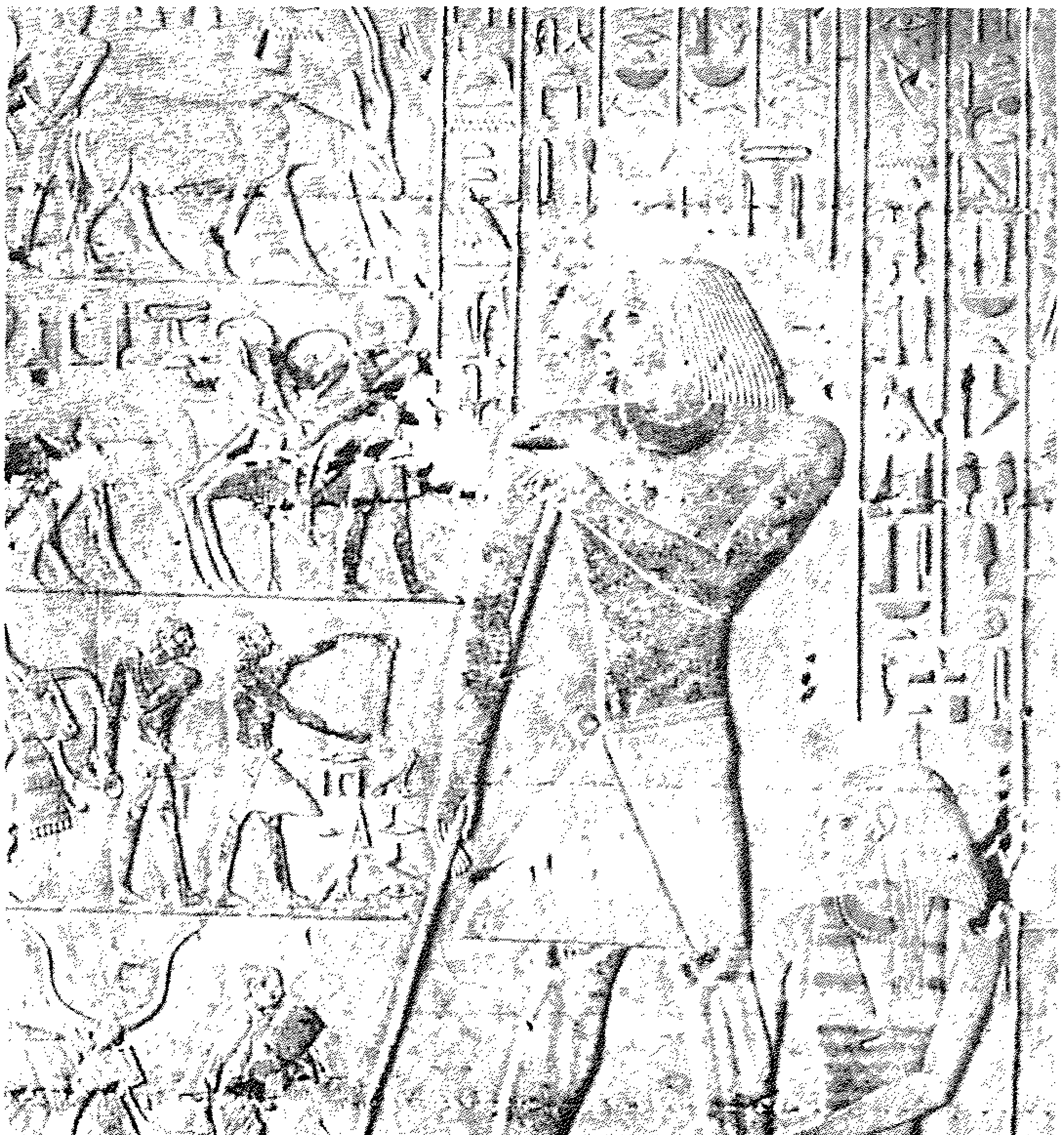


شكل ٥



شكل ٦

شکل ۷



شکل ۸

شكل ٩

شكل ١٠

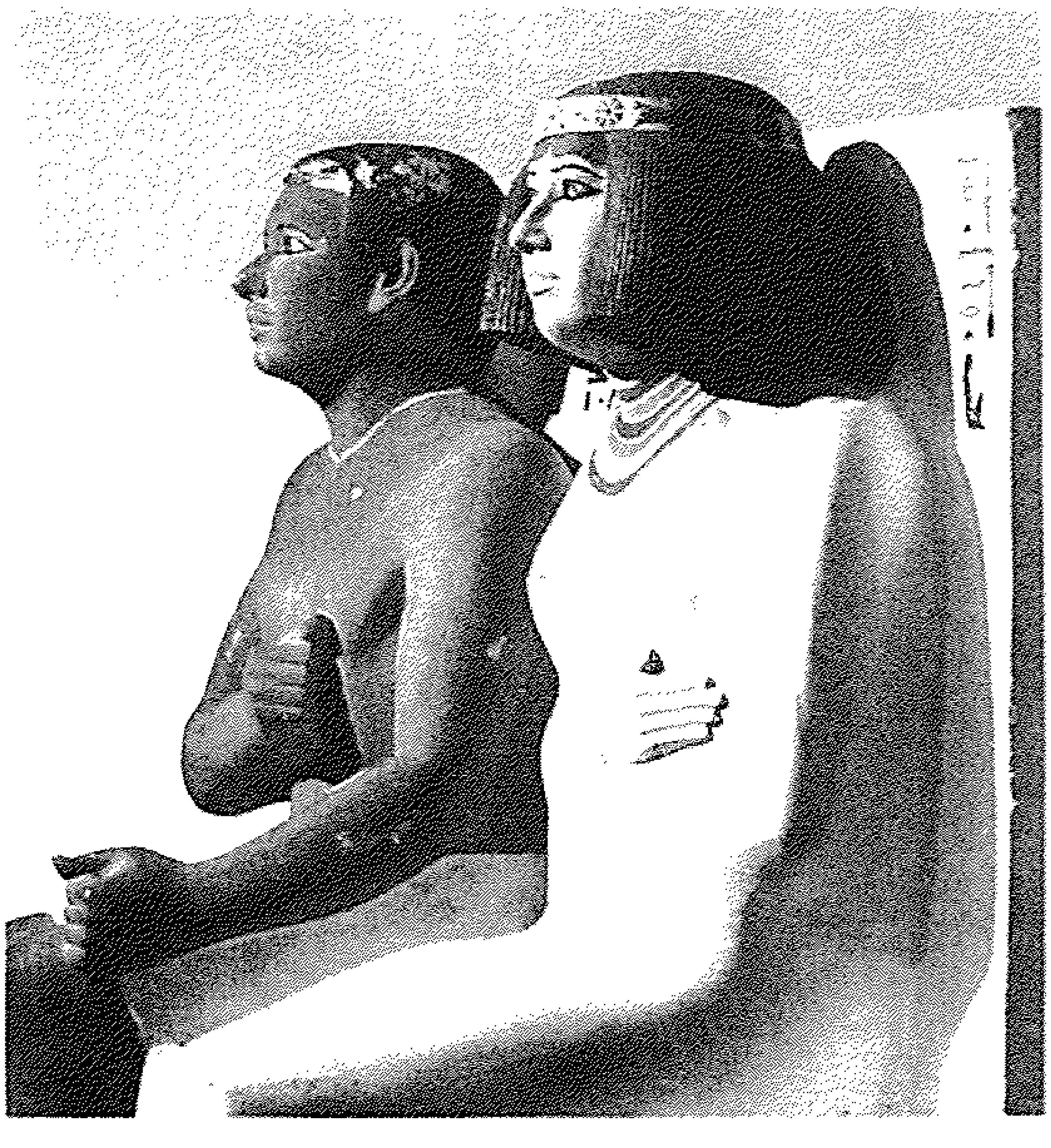
شكل ١١

شكل ١٢

شكل ١٣

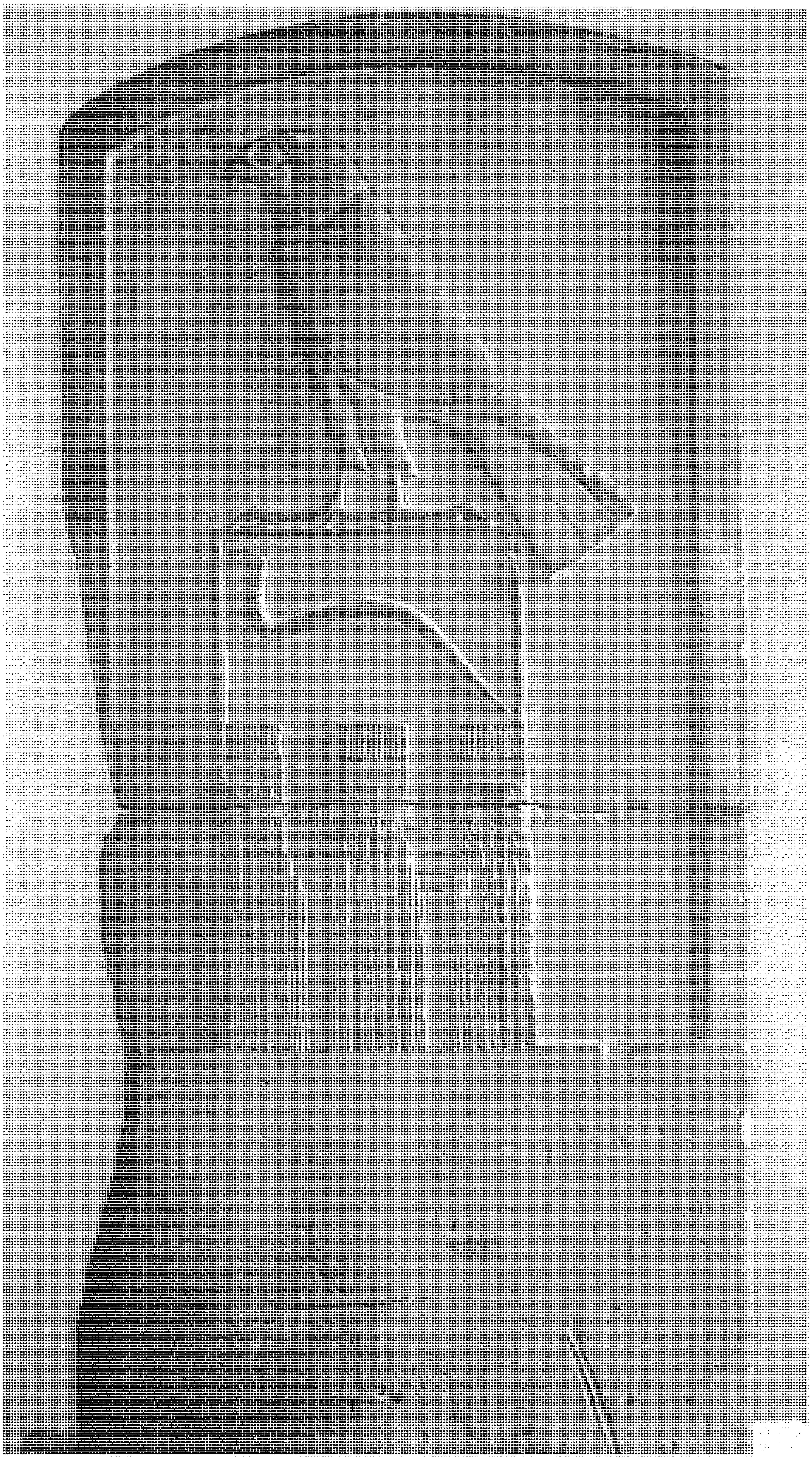
شكل ١٤

شكل ١٥



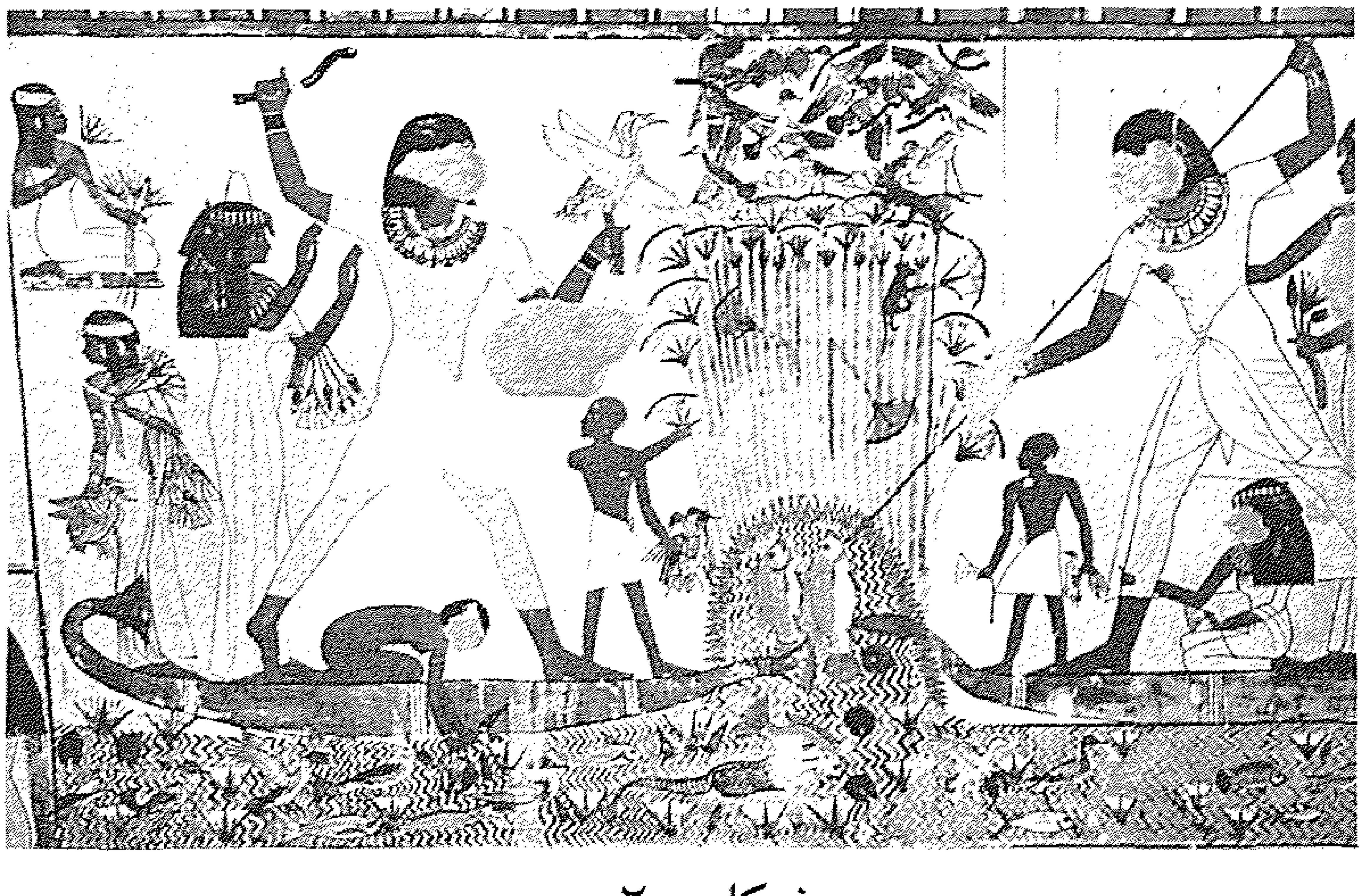
شكل ١٦

شكل ١٧



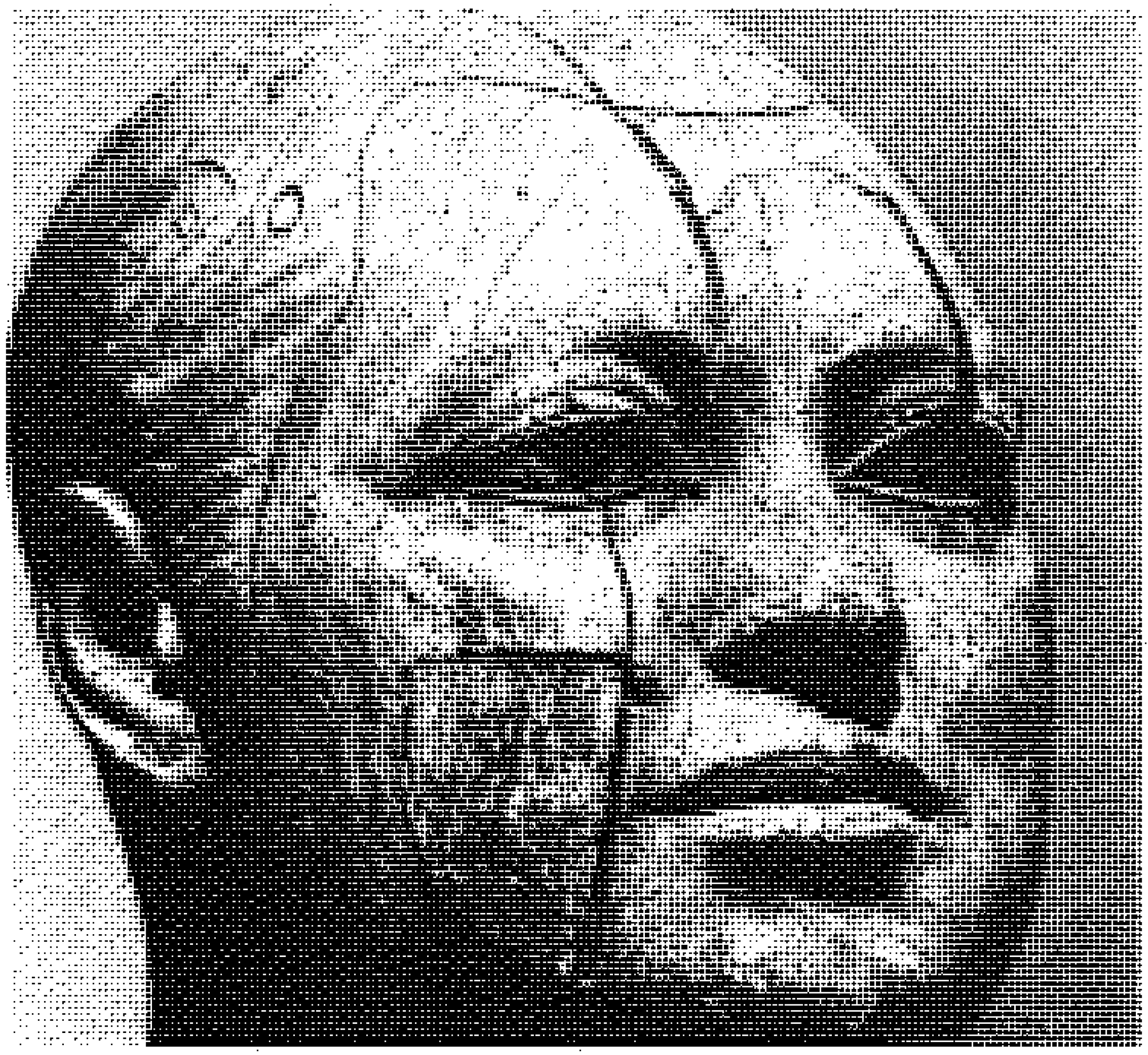
شكل ١٨

شكل ١٩



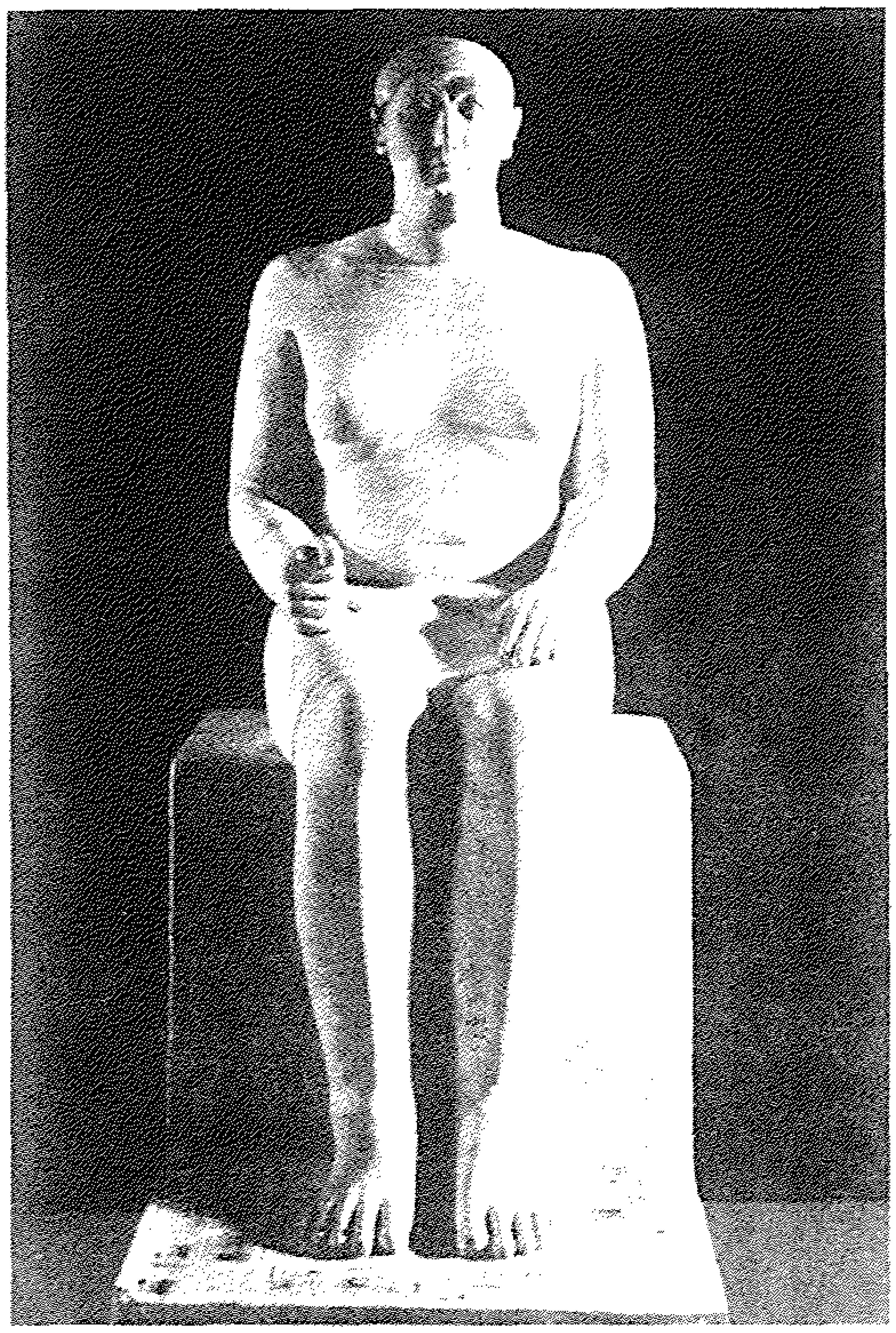
شكل ٢٠

شكل ٢١

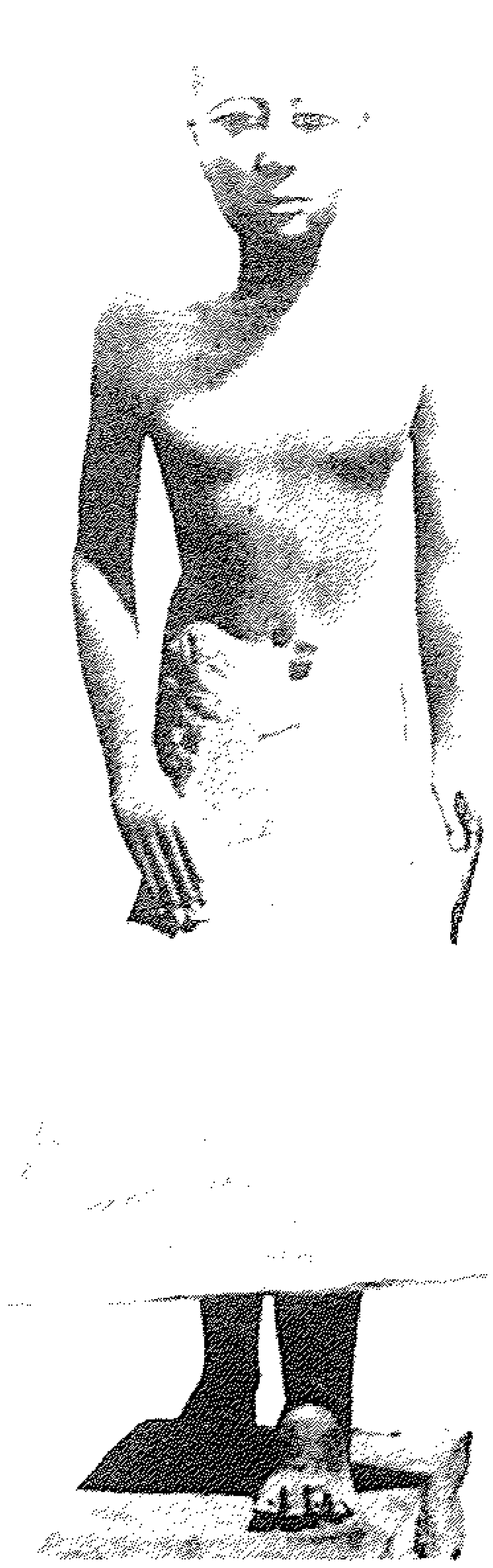


شكل ٢ ٢

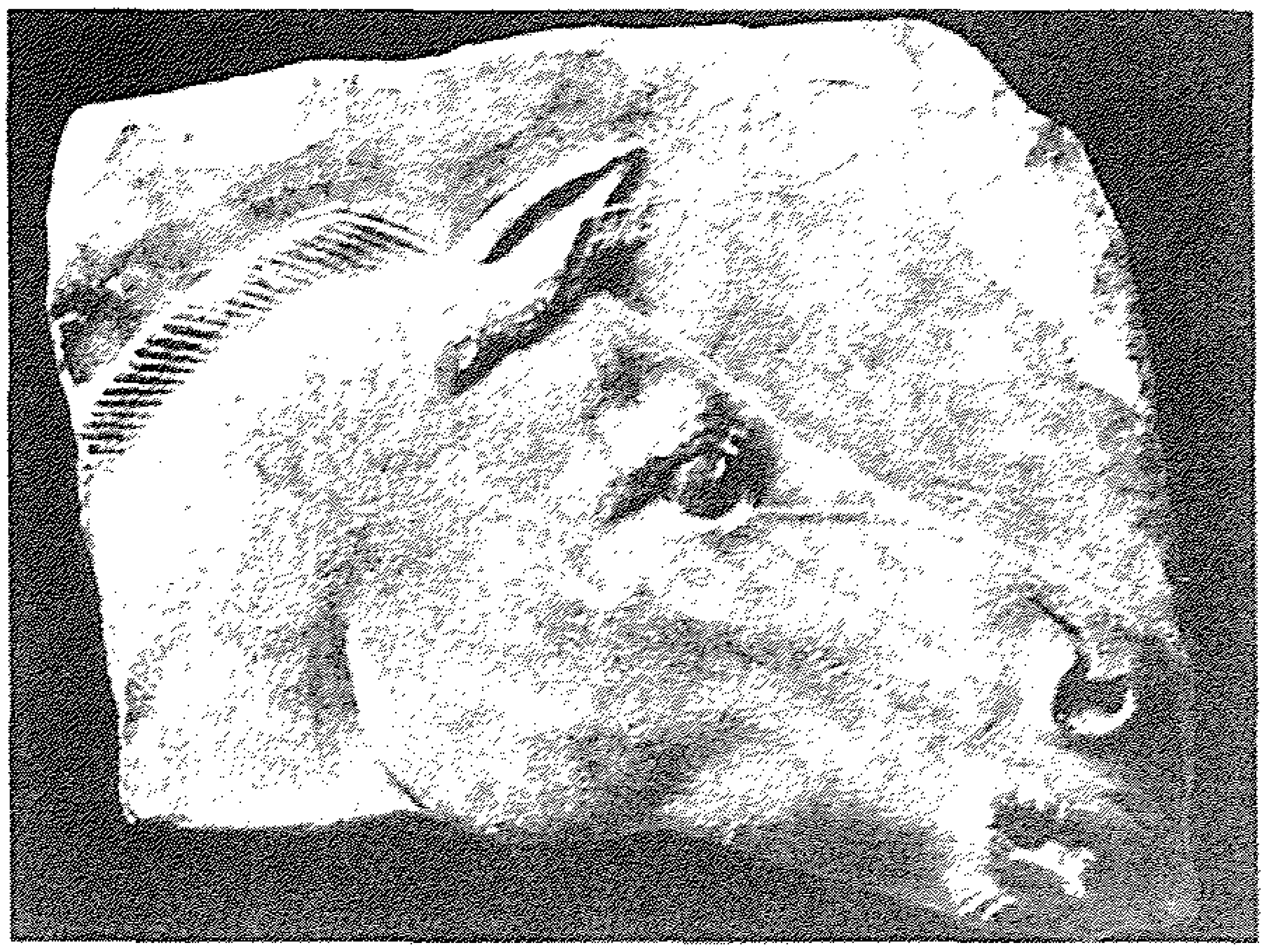
شكل٣ ٢



شكل ٢٤

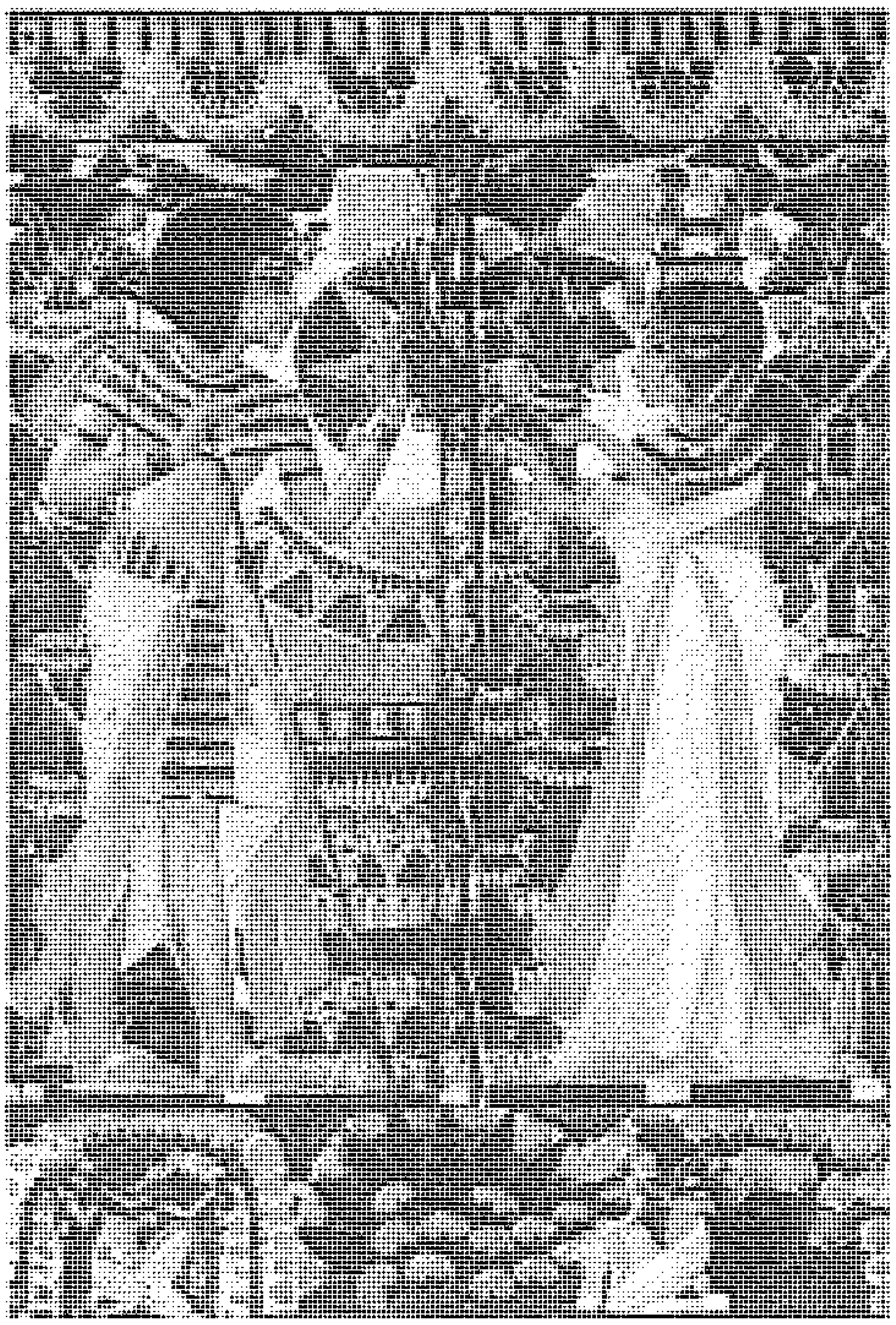


شكل ٢٥



شكل ٢٦

شكل ٢٧

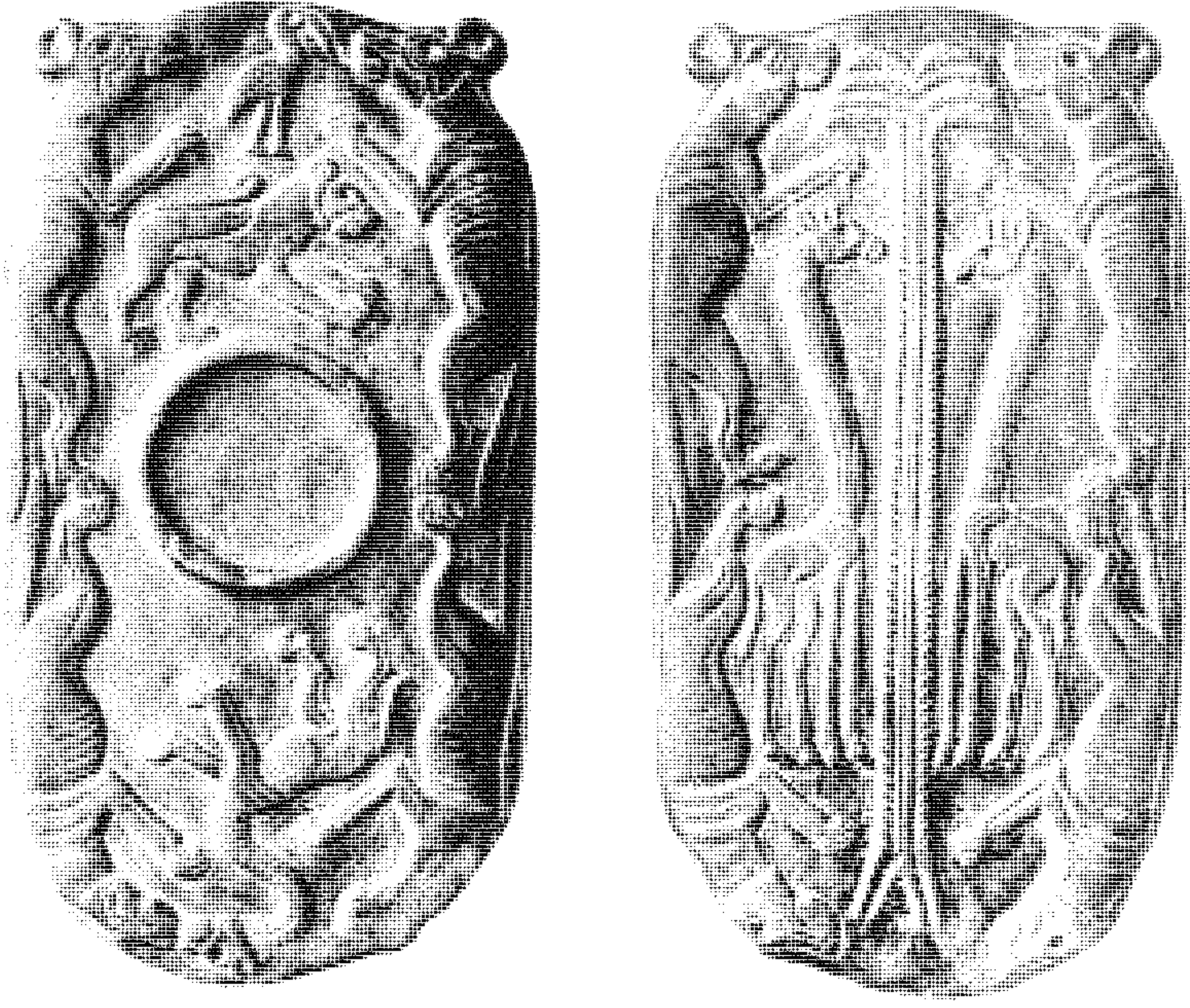


شكل ٢٨

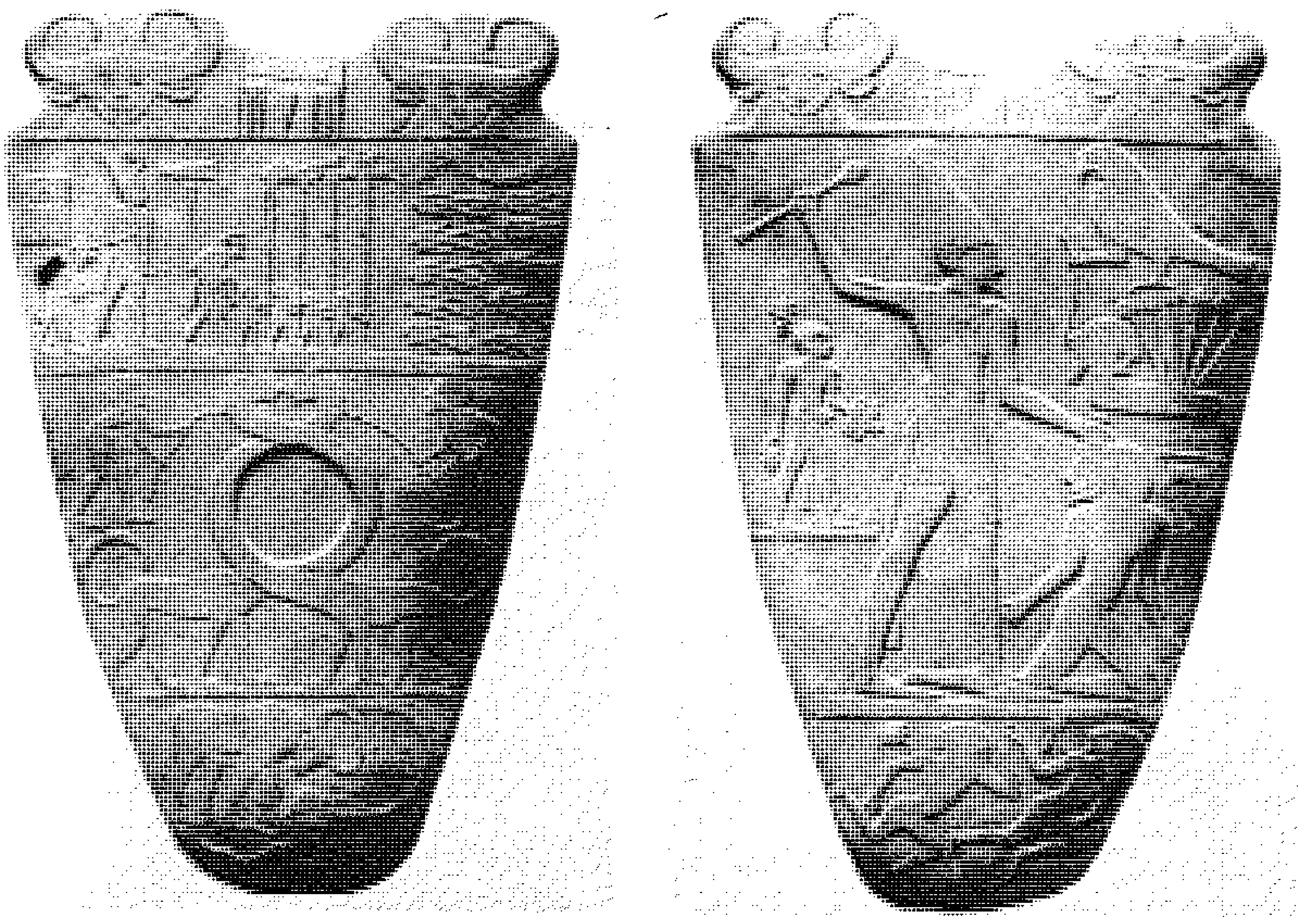
شكل ٢٩

شكل۳۰

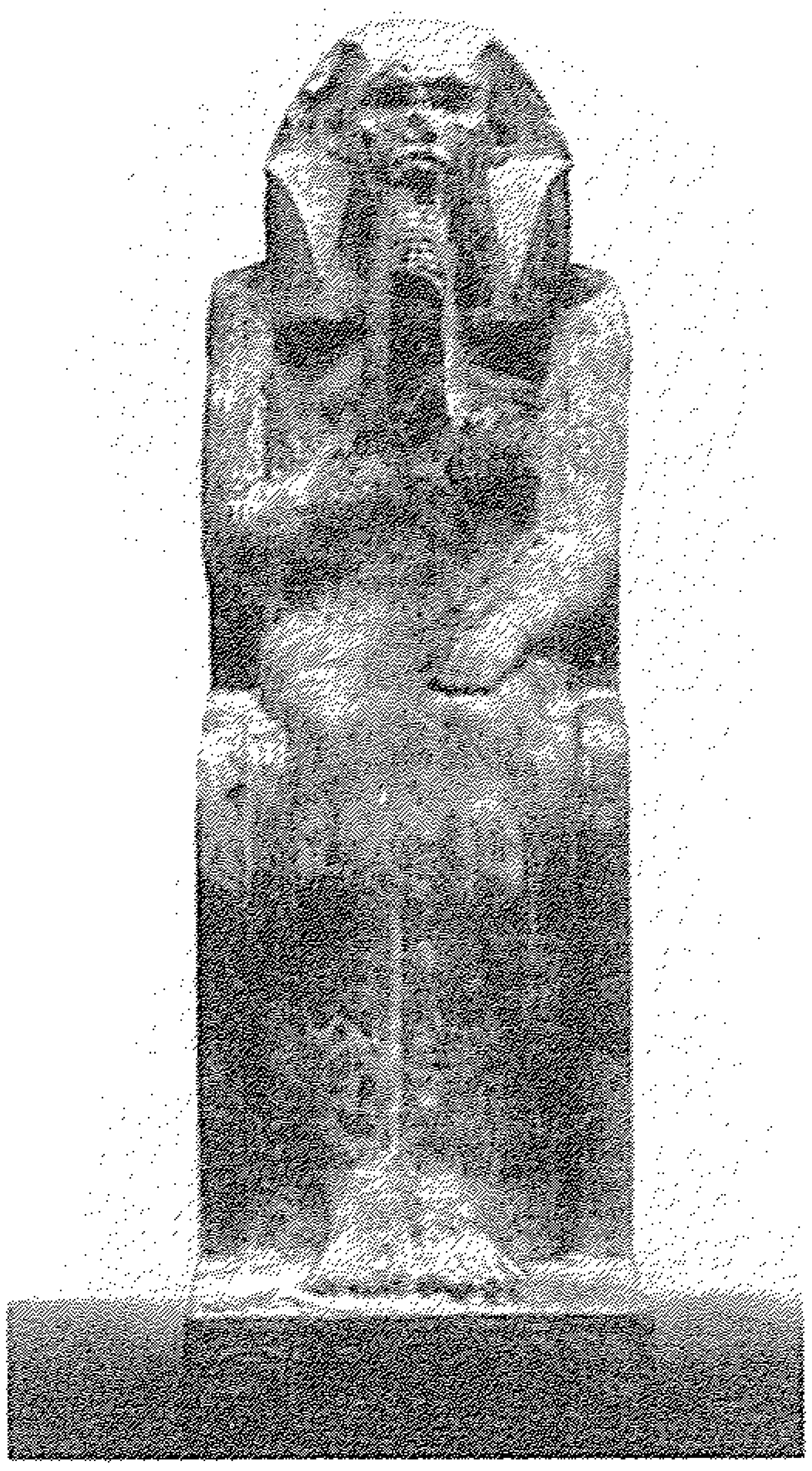
شكل ۳۱



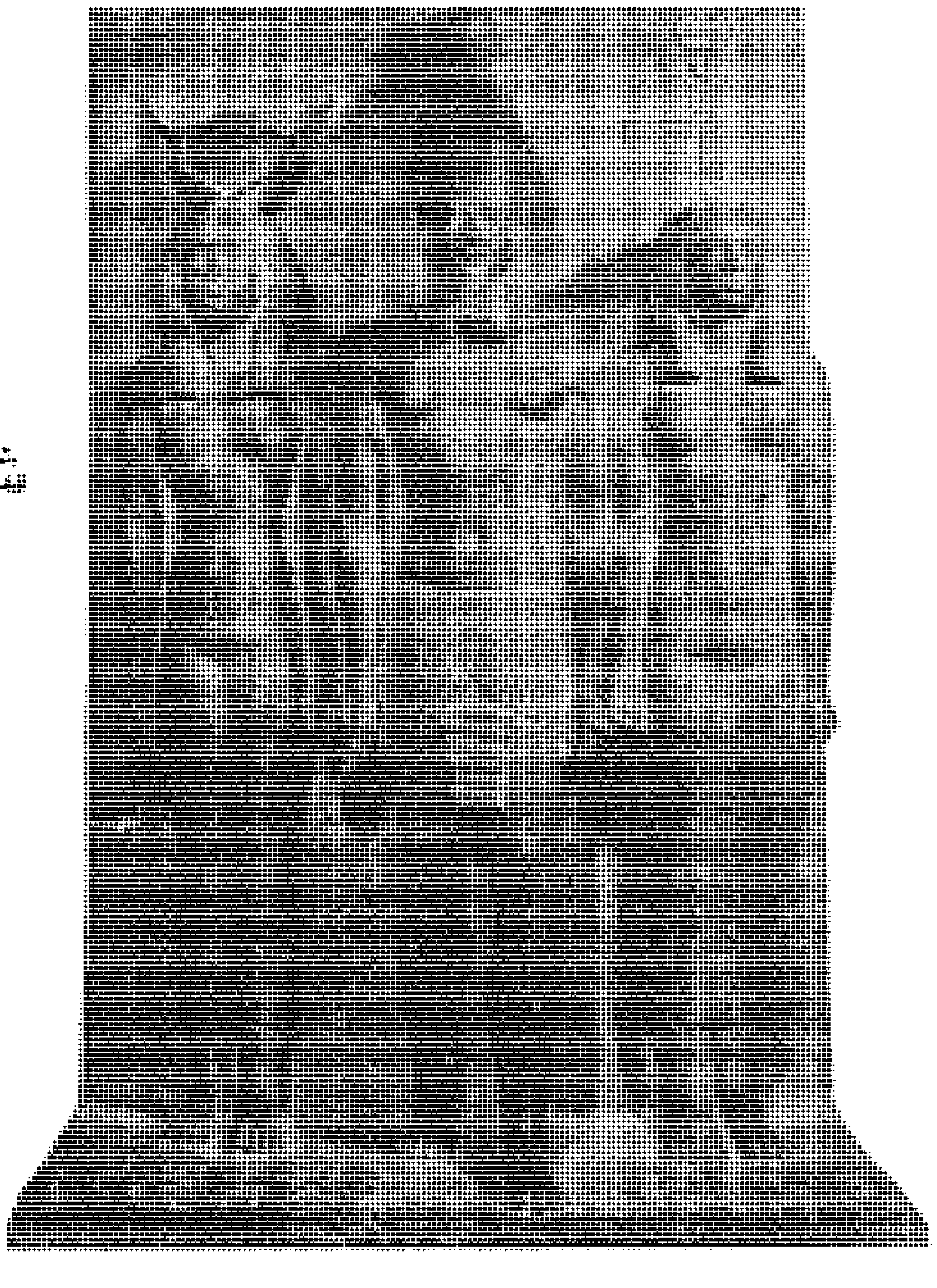
شكل ٣٢



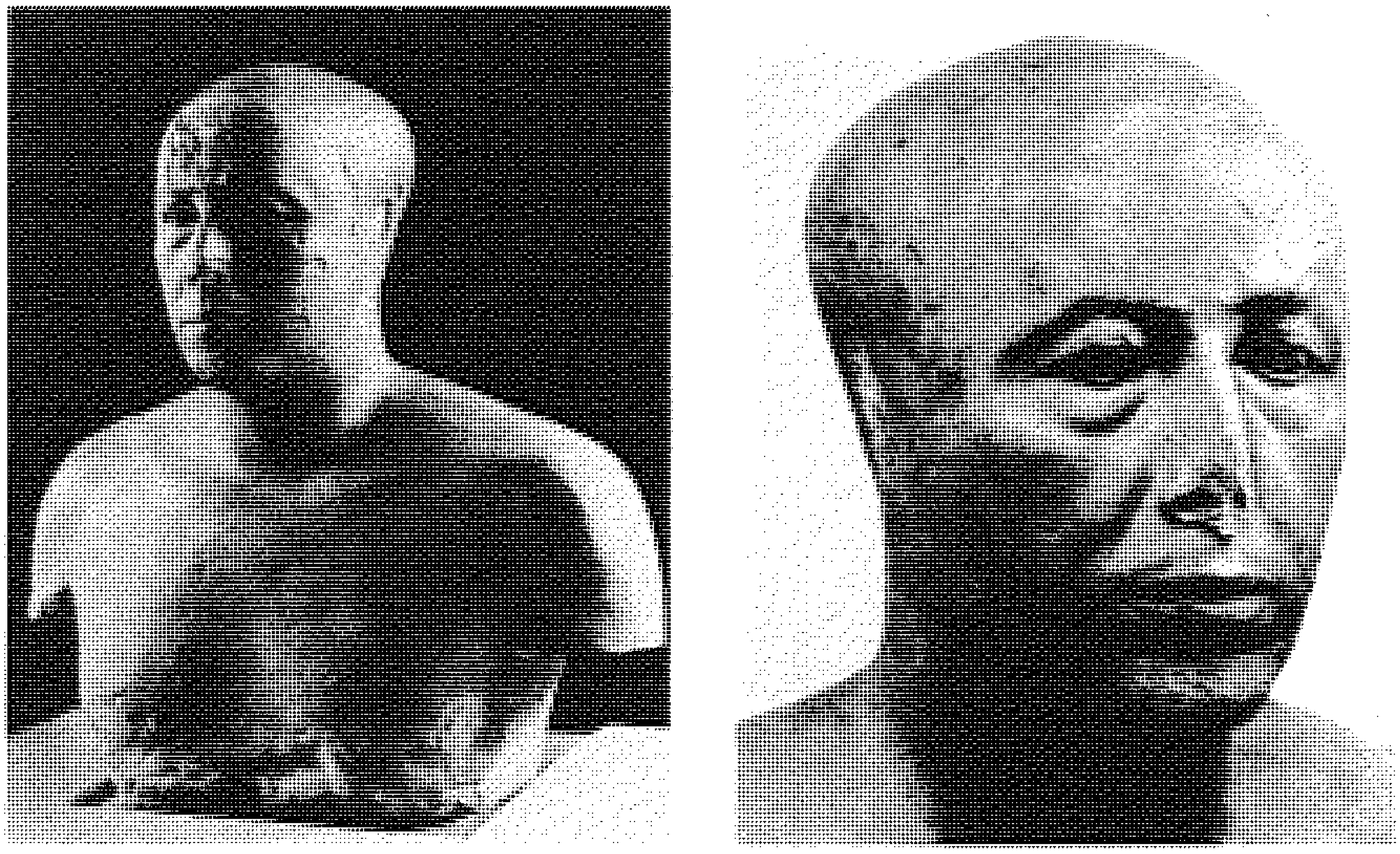
شكل ٣٣



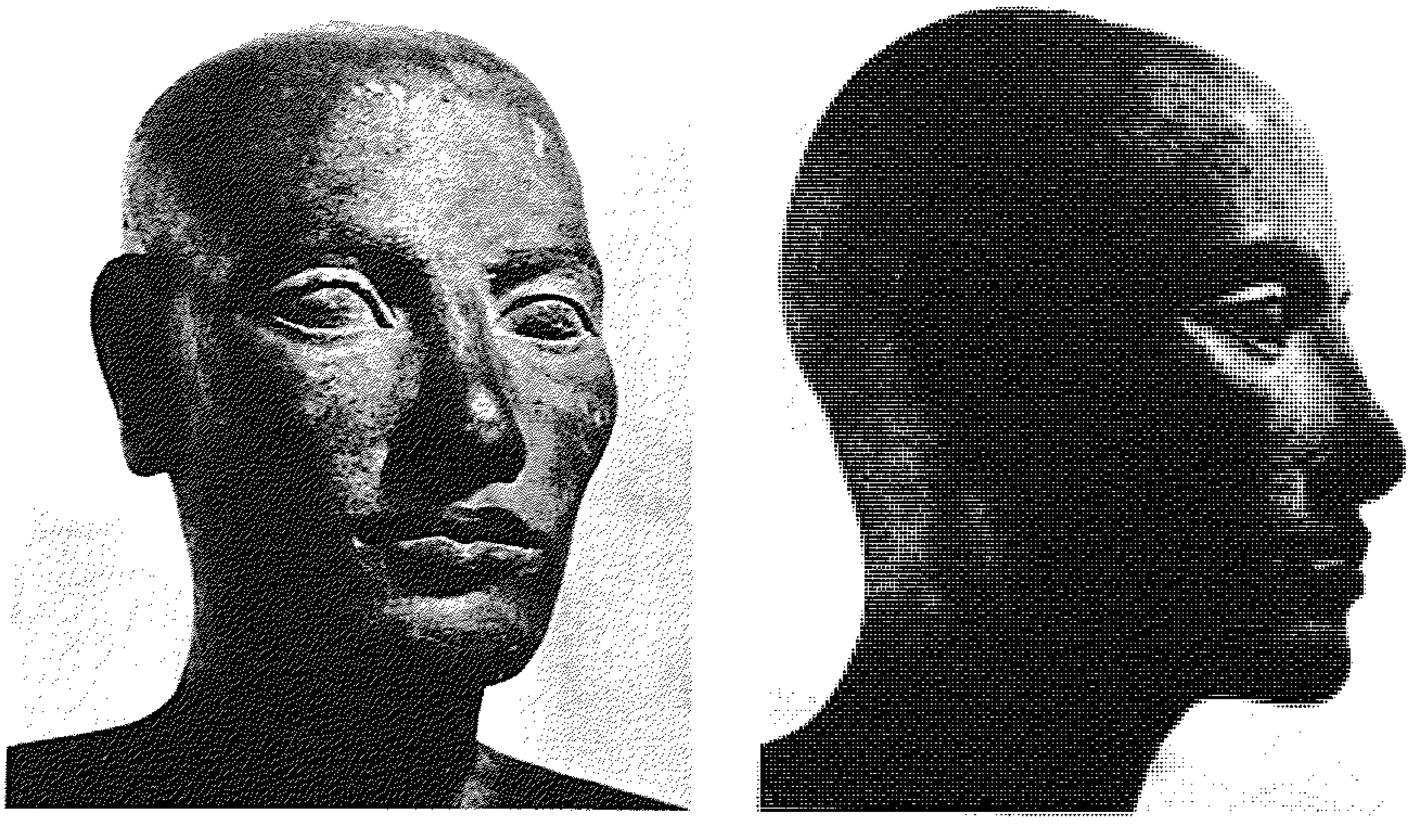
شكل٣٤



شكل ٣٥



شكل ٣٦

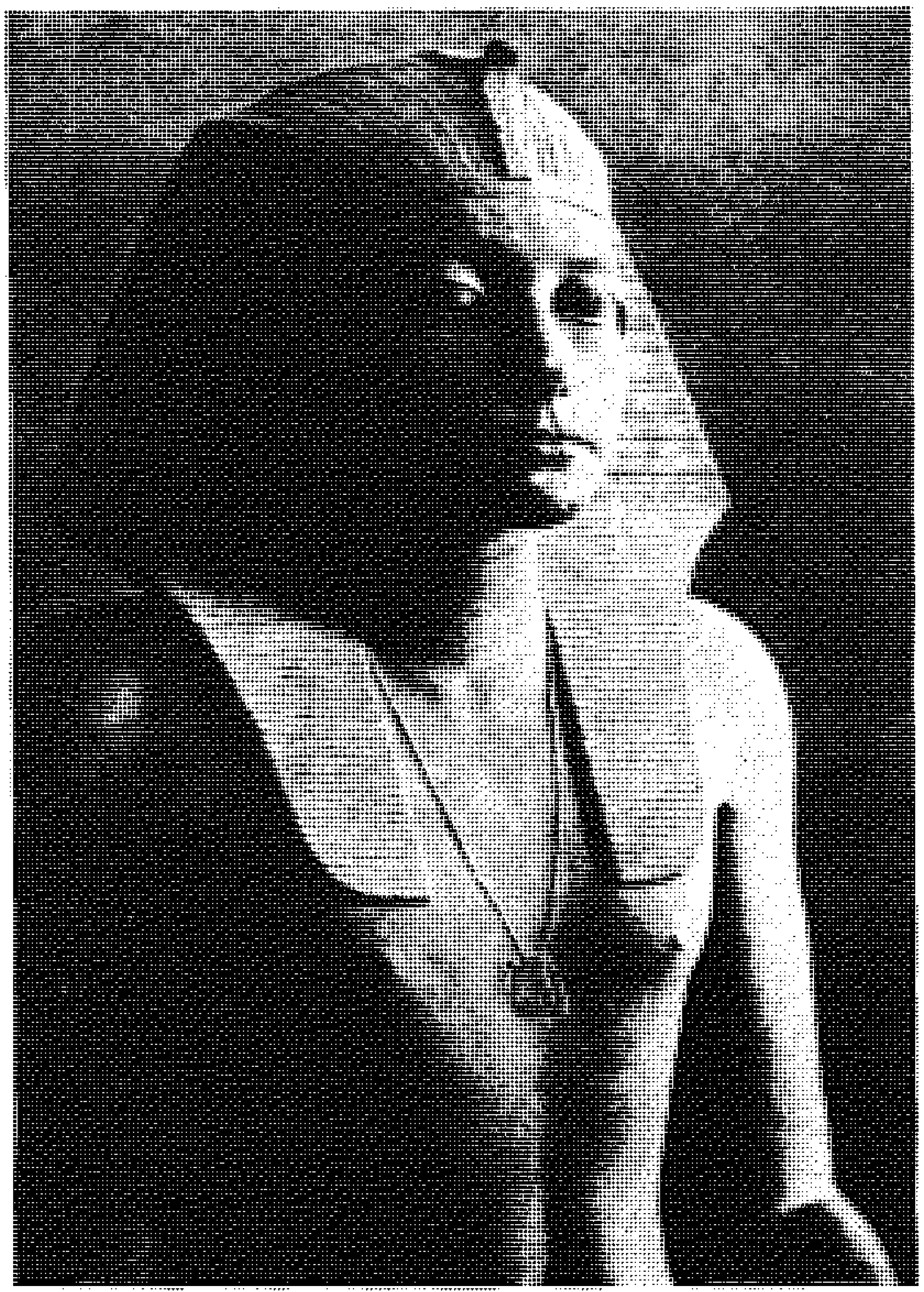


شكل ٣٧

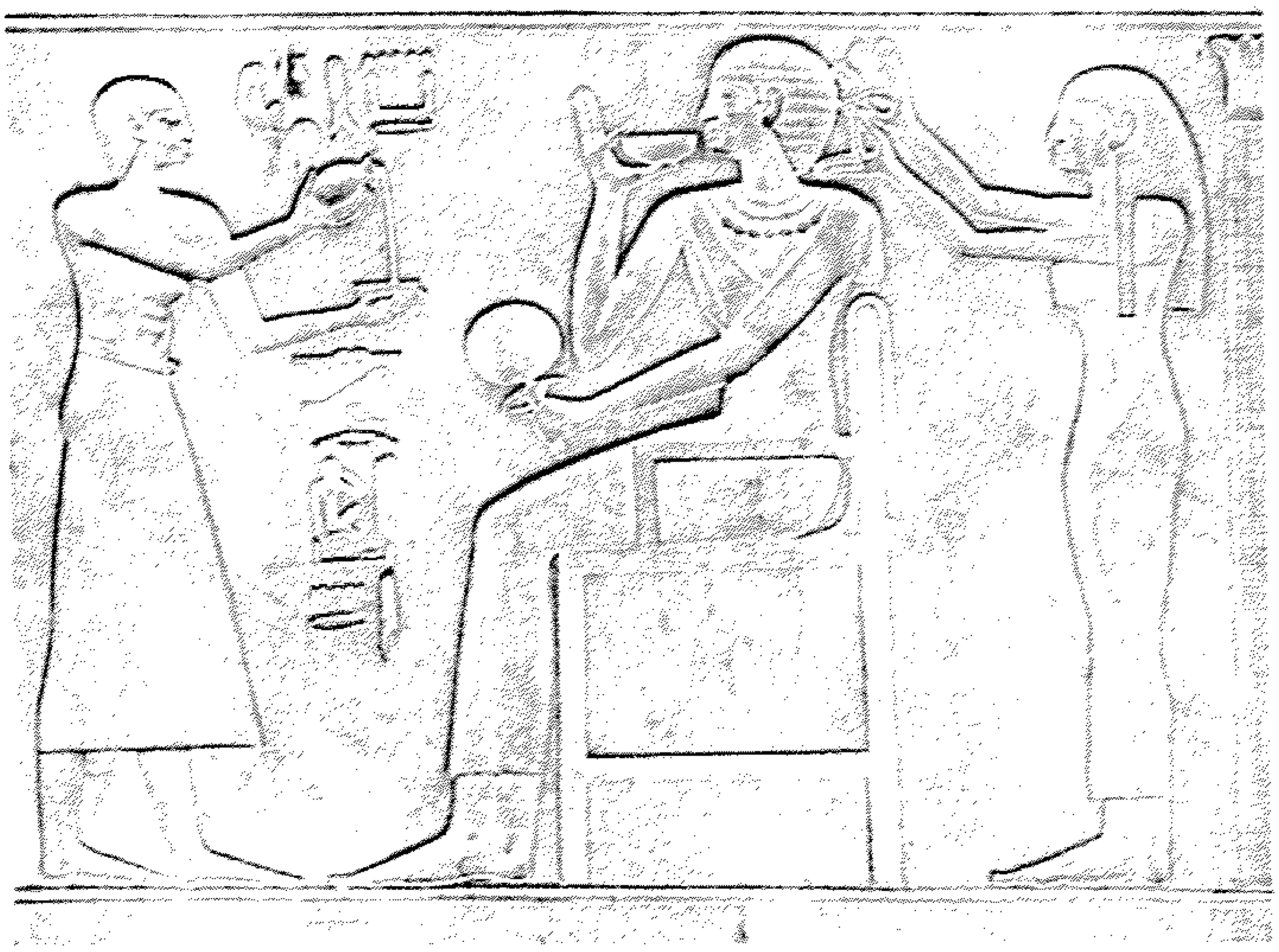
شكل ٣٨

شكل ٣٩

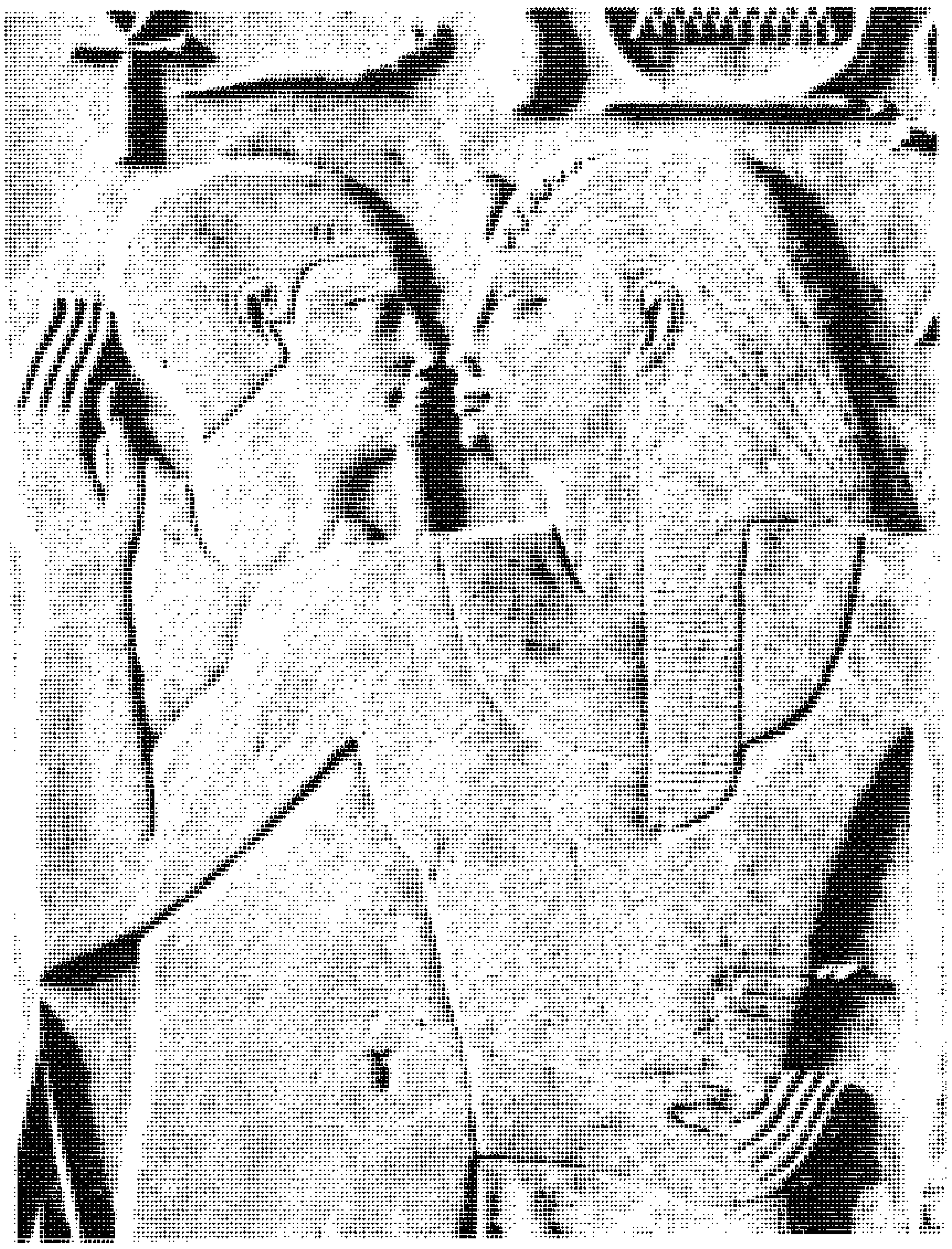
شكل ٤٠



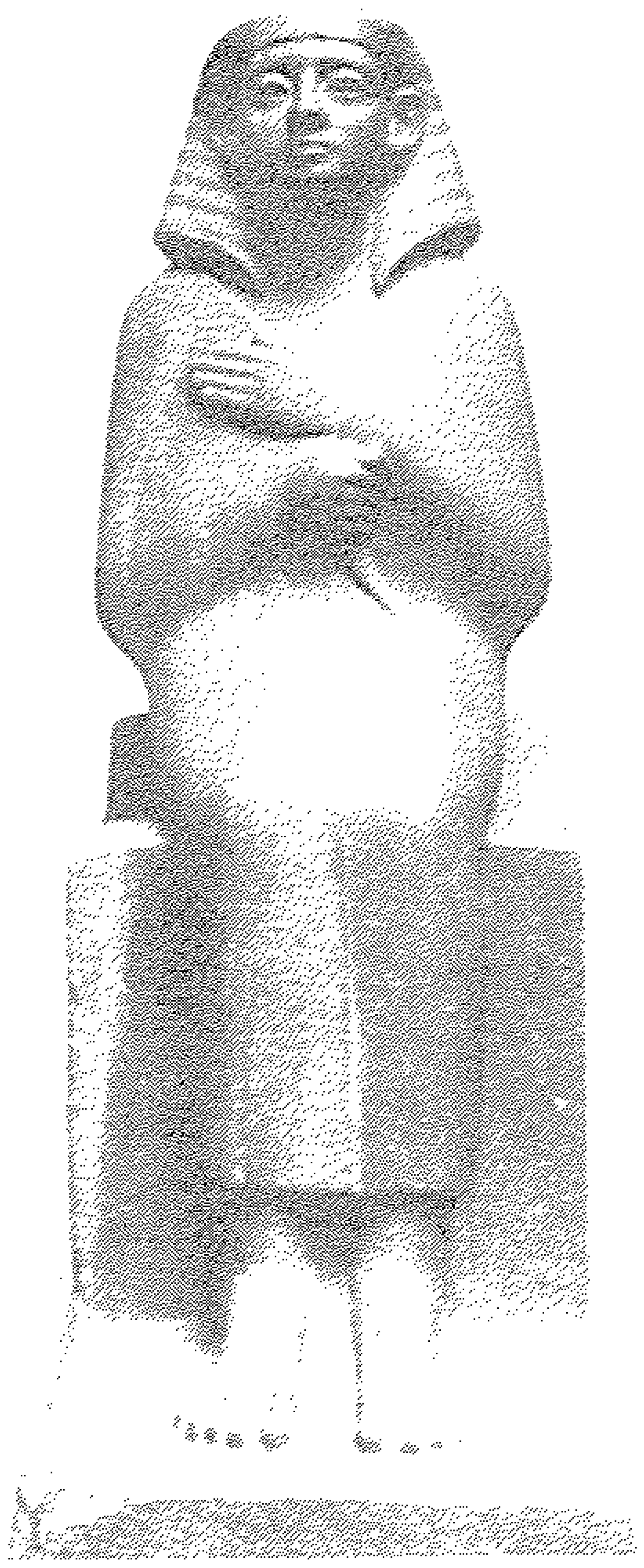
شكل ٤١



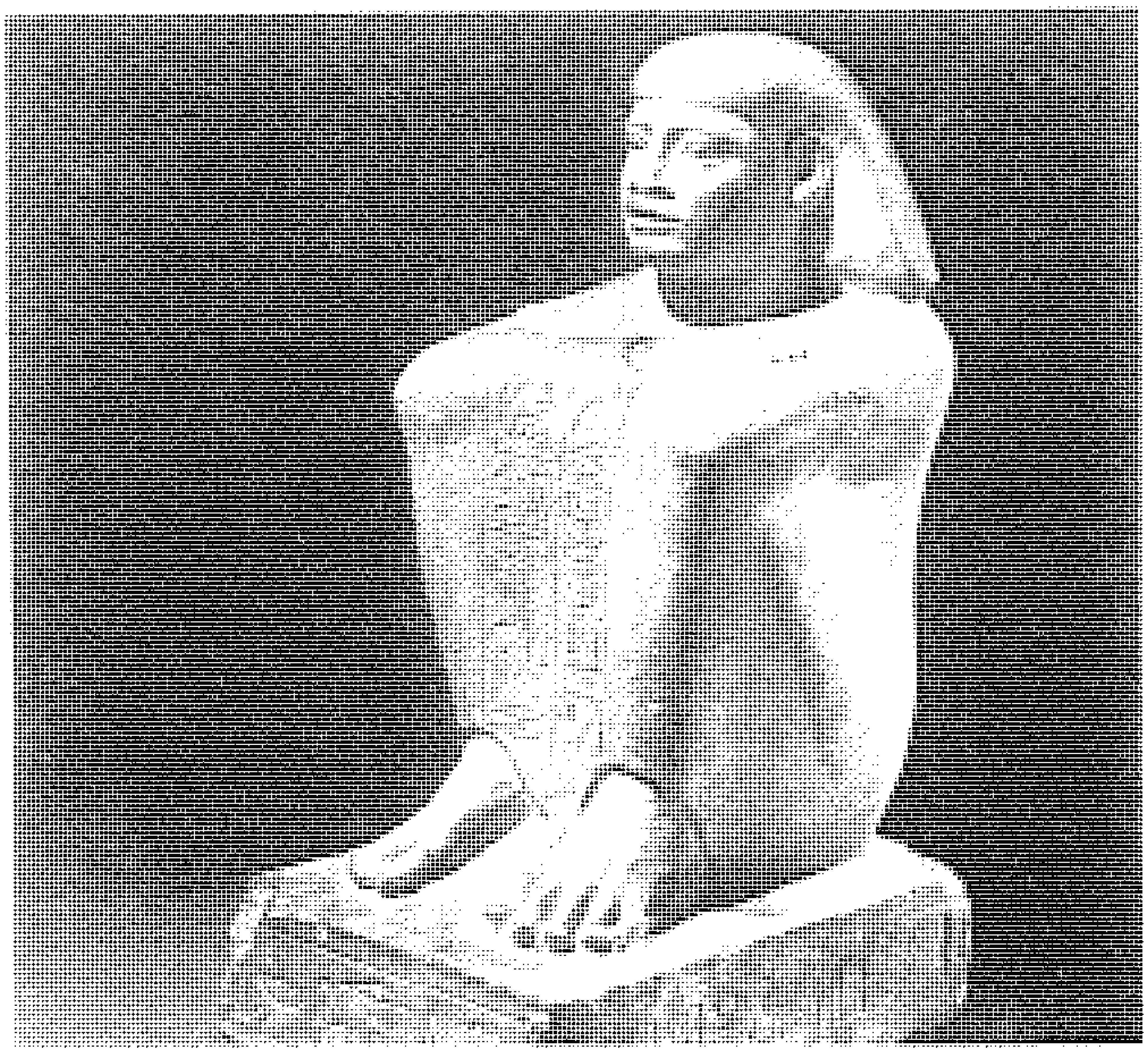
شكل ٤٢



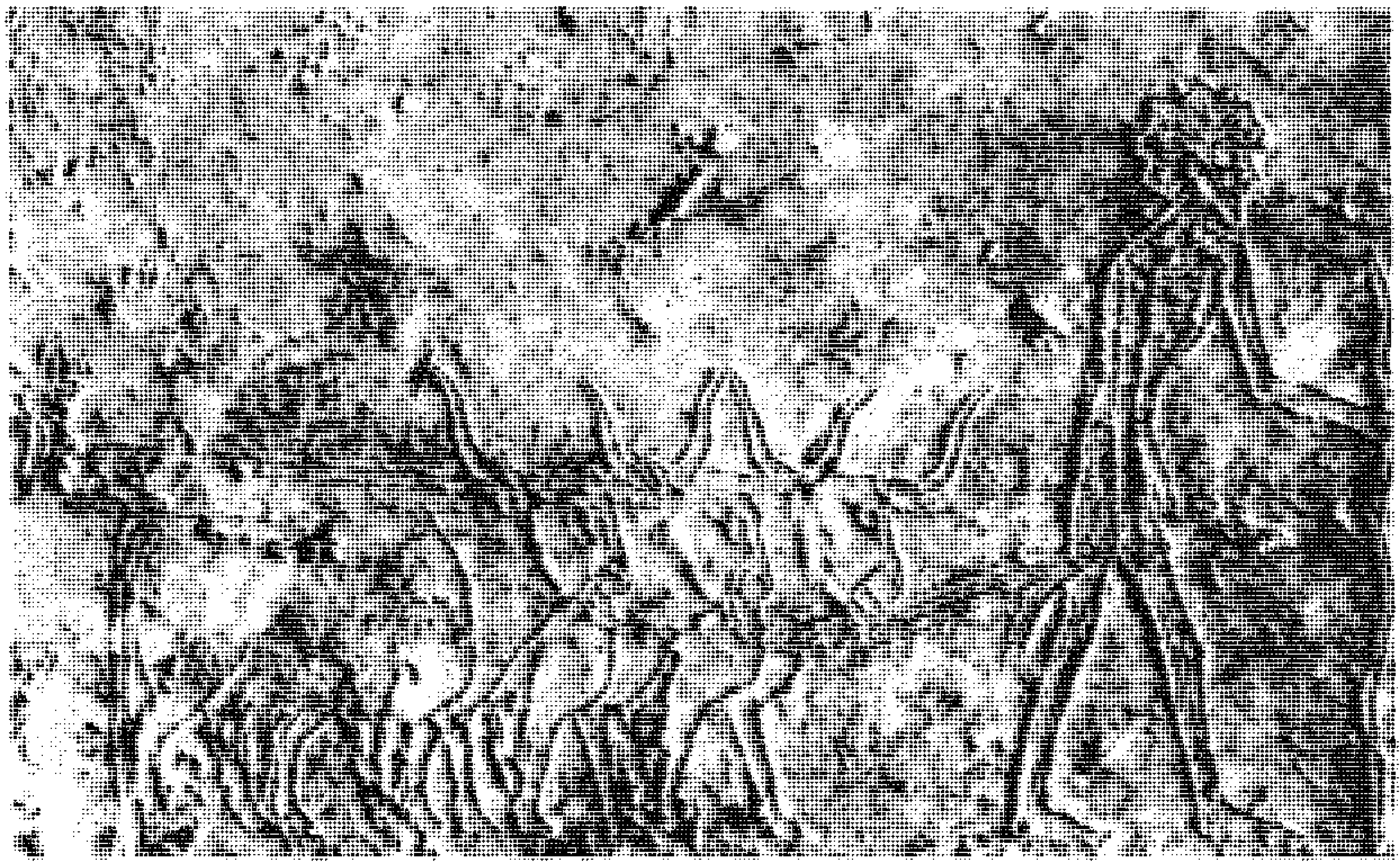
شكل ٤٣



شكل ٤٤

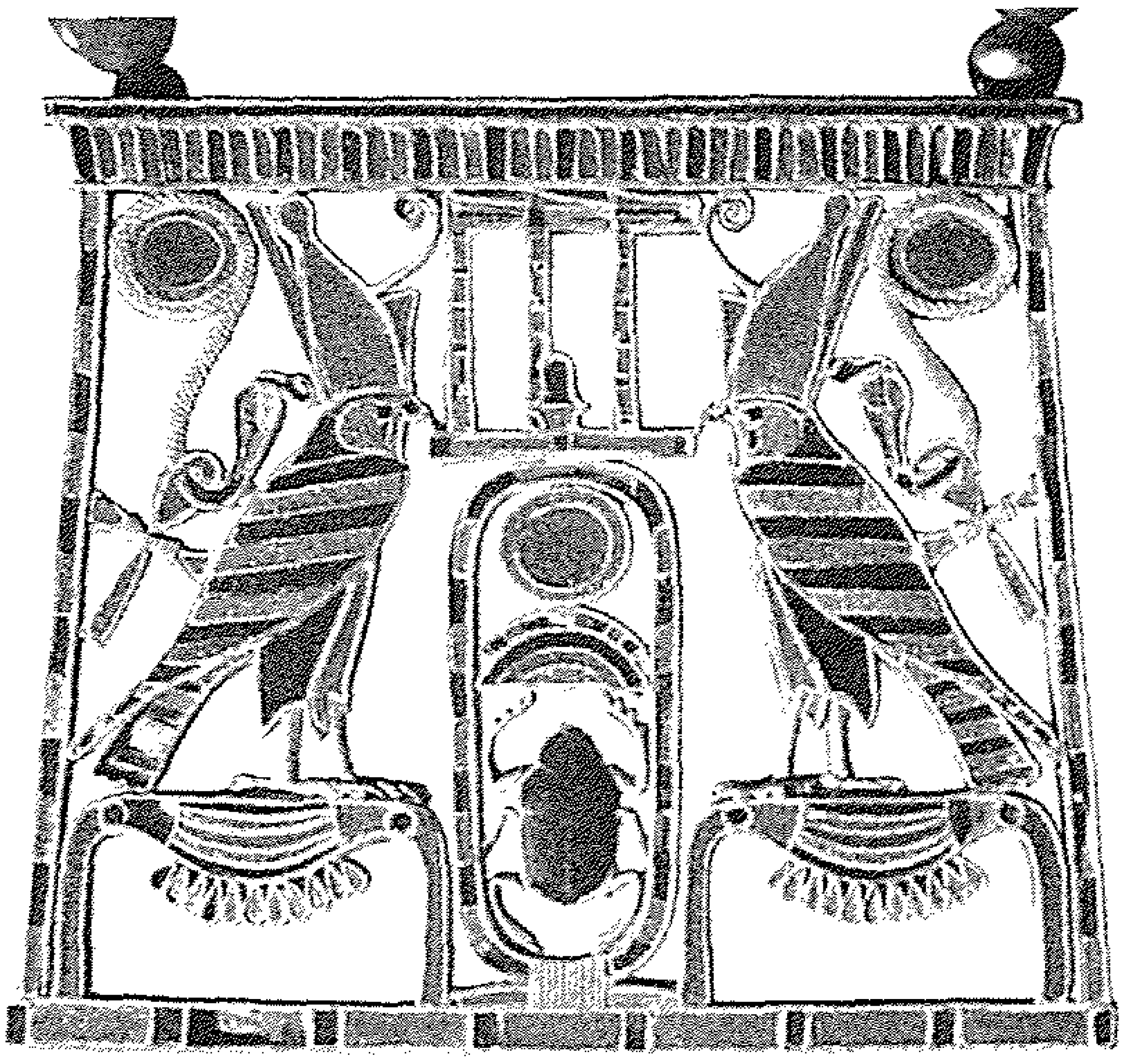


شكل ٤٥



شكل ٤٦

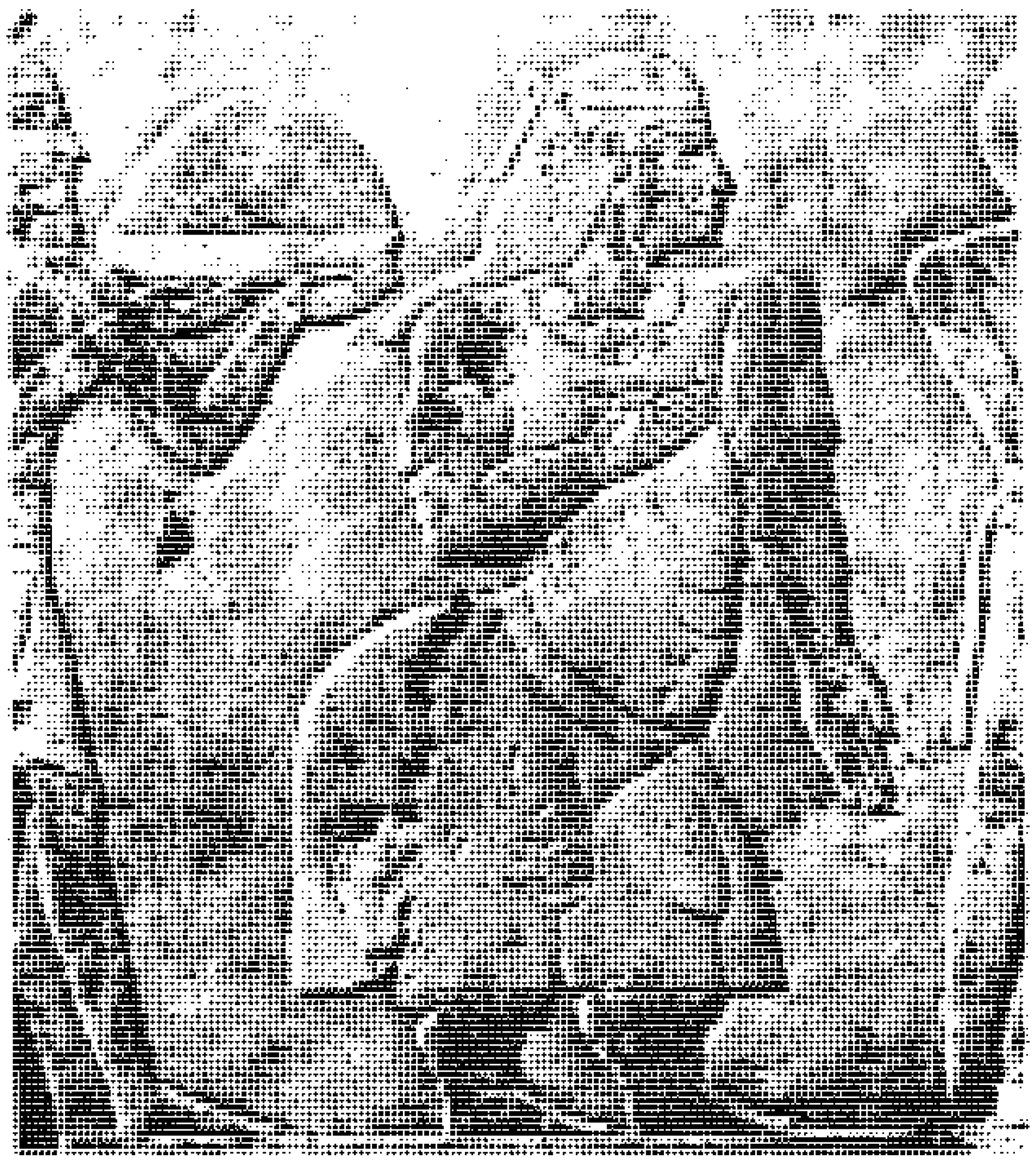
شكل ٤٧



شكل ٤٨

شكل ٤٩

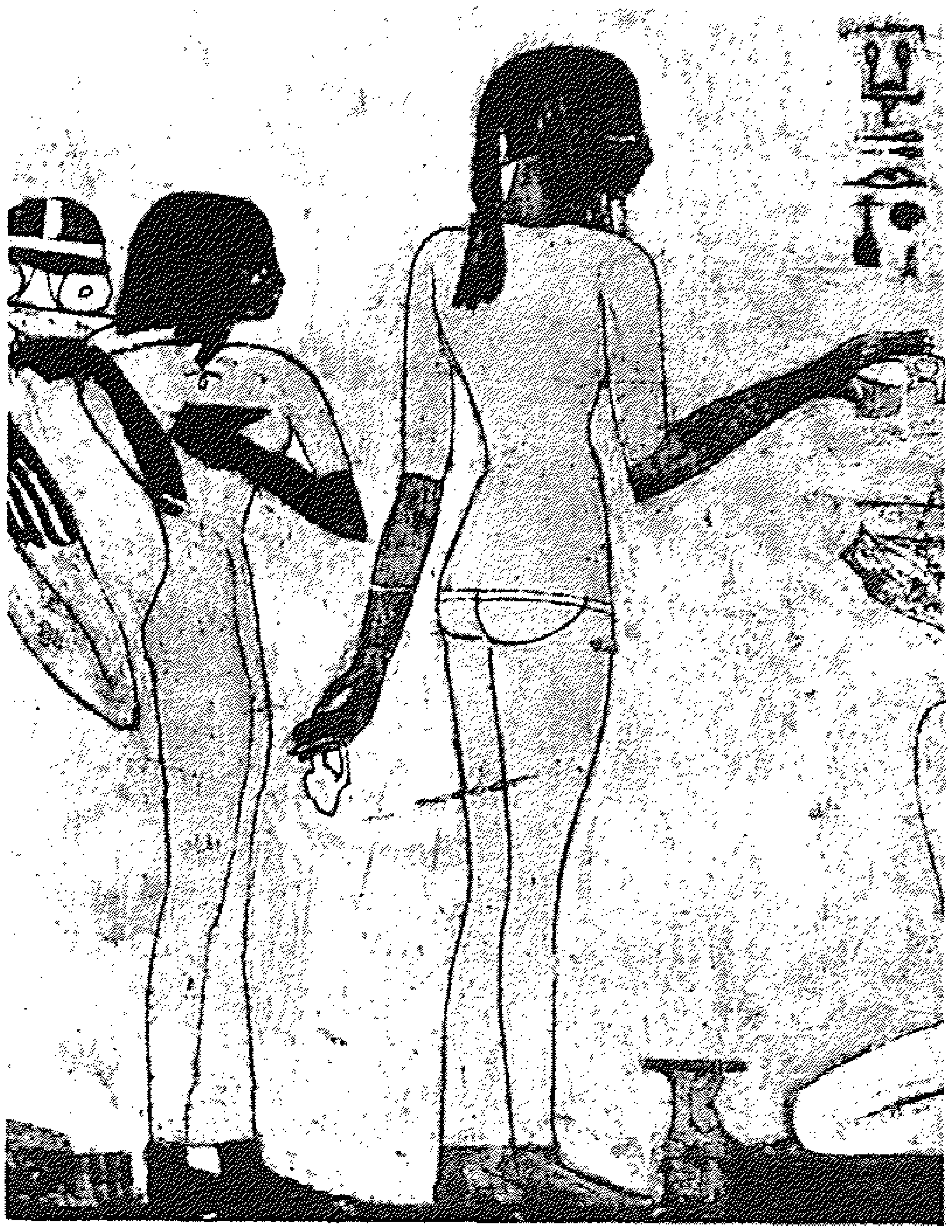
شكل ٥٠



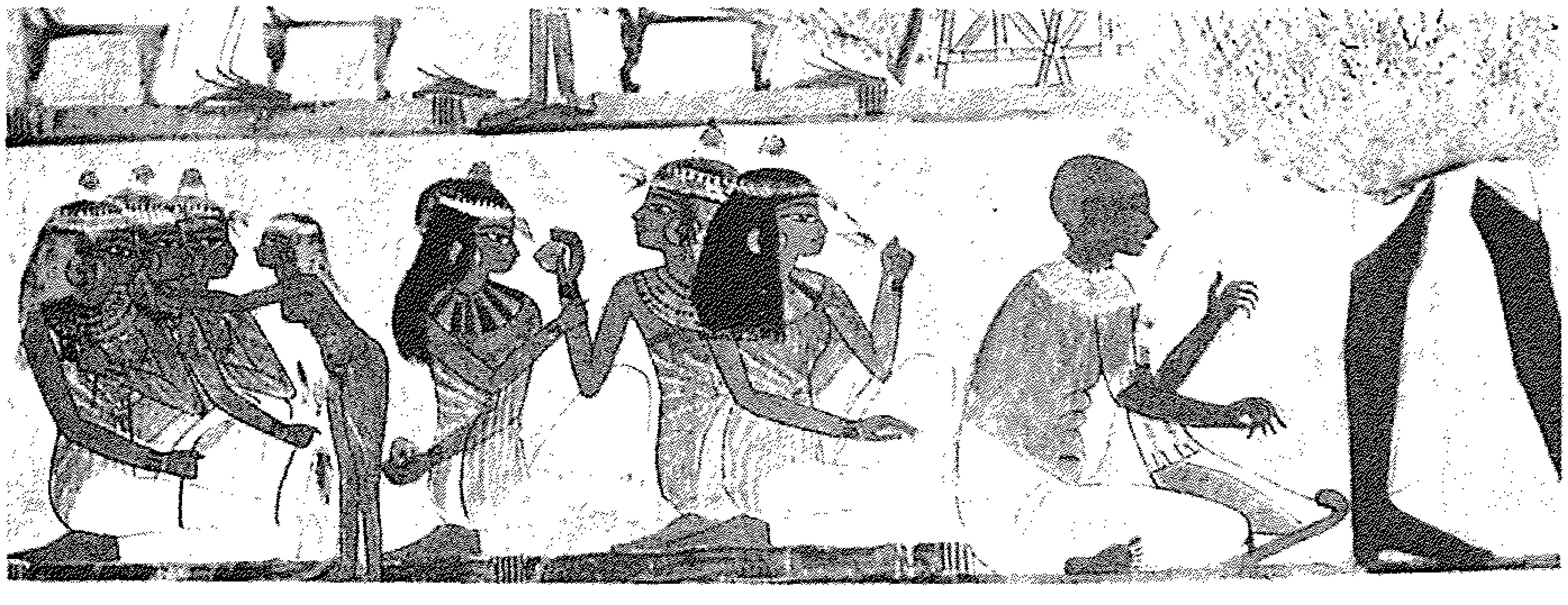
شكل ٥١

شكل ٥٢

شكل ٥٣



شكل ٥٤



شكل ٥٥

شكل ٥٦

شكل ٥٧

شكل ٥٨

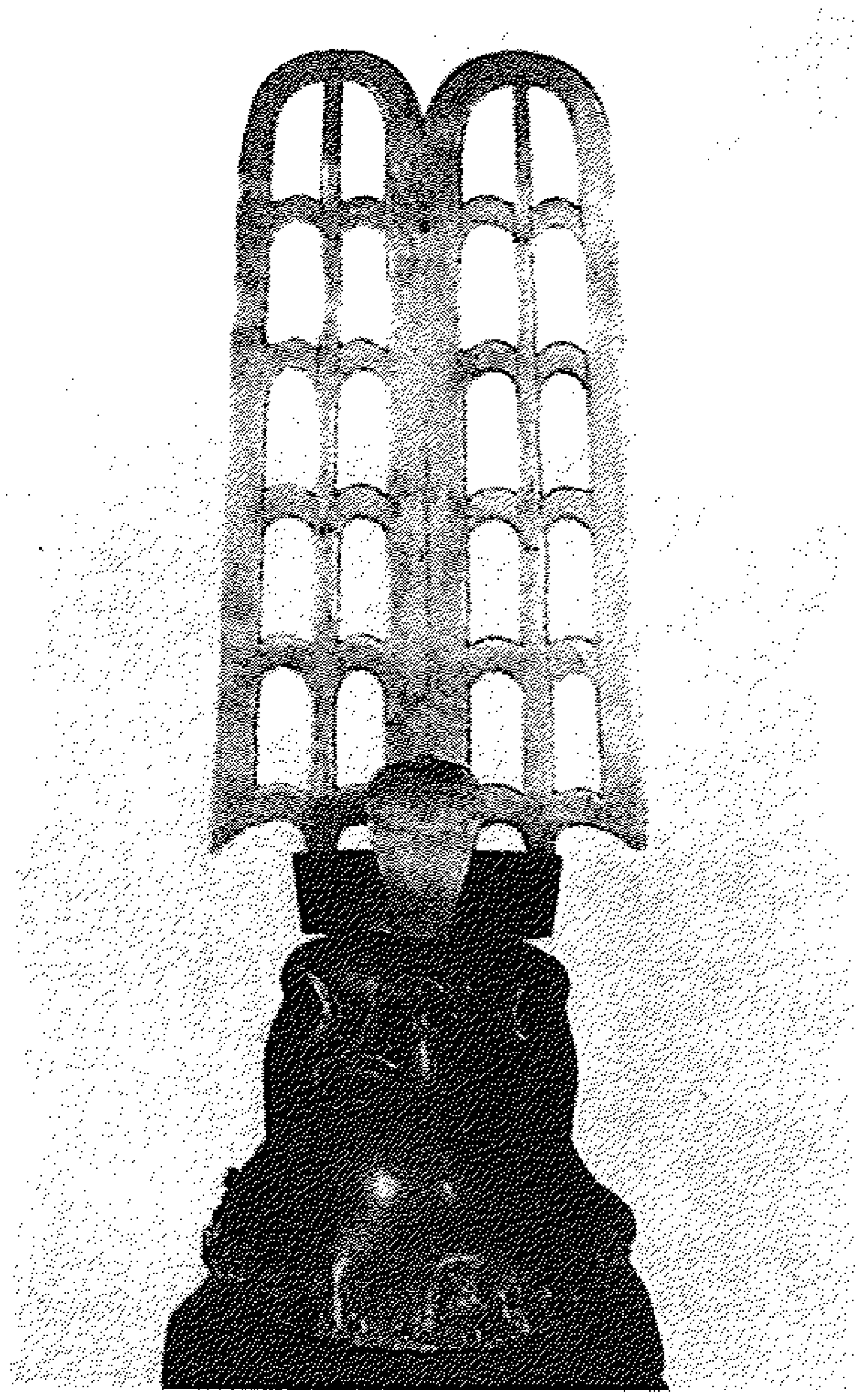
شكل ٥٩

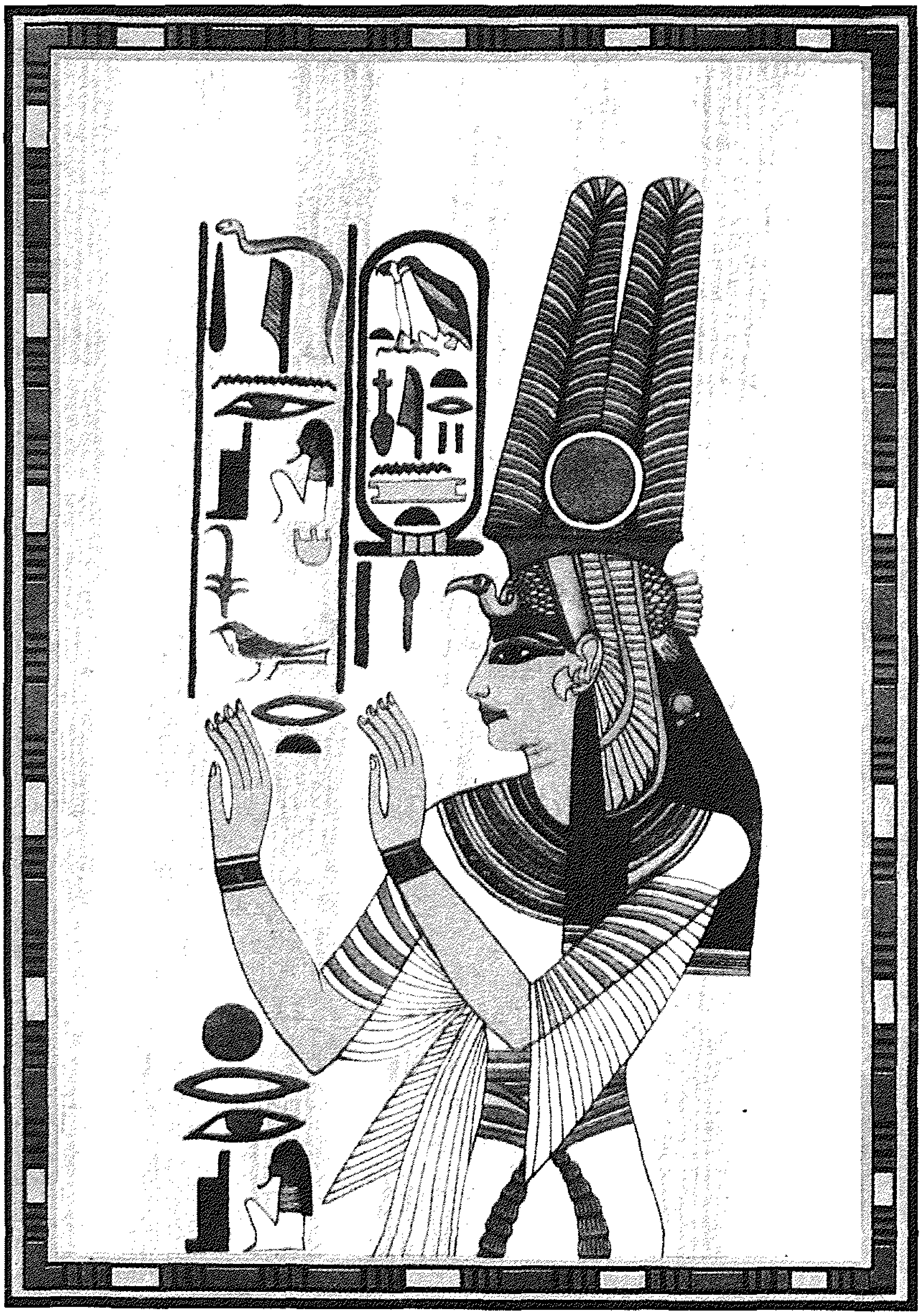
شكل ٦٠

شكل ٦١

شكل ٦٢

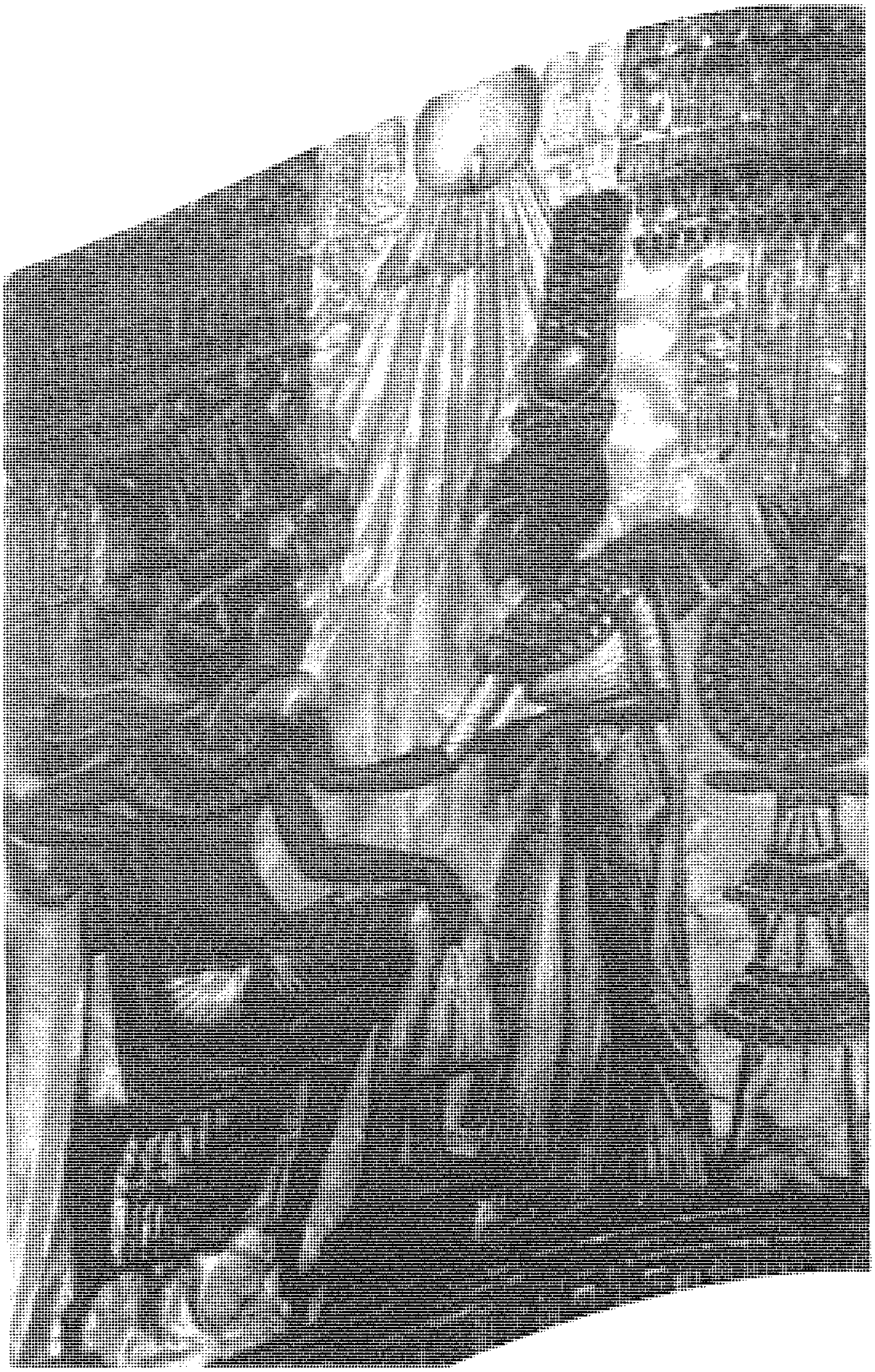
شكل ٦٣





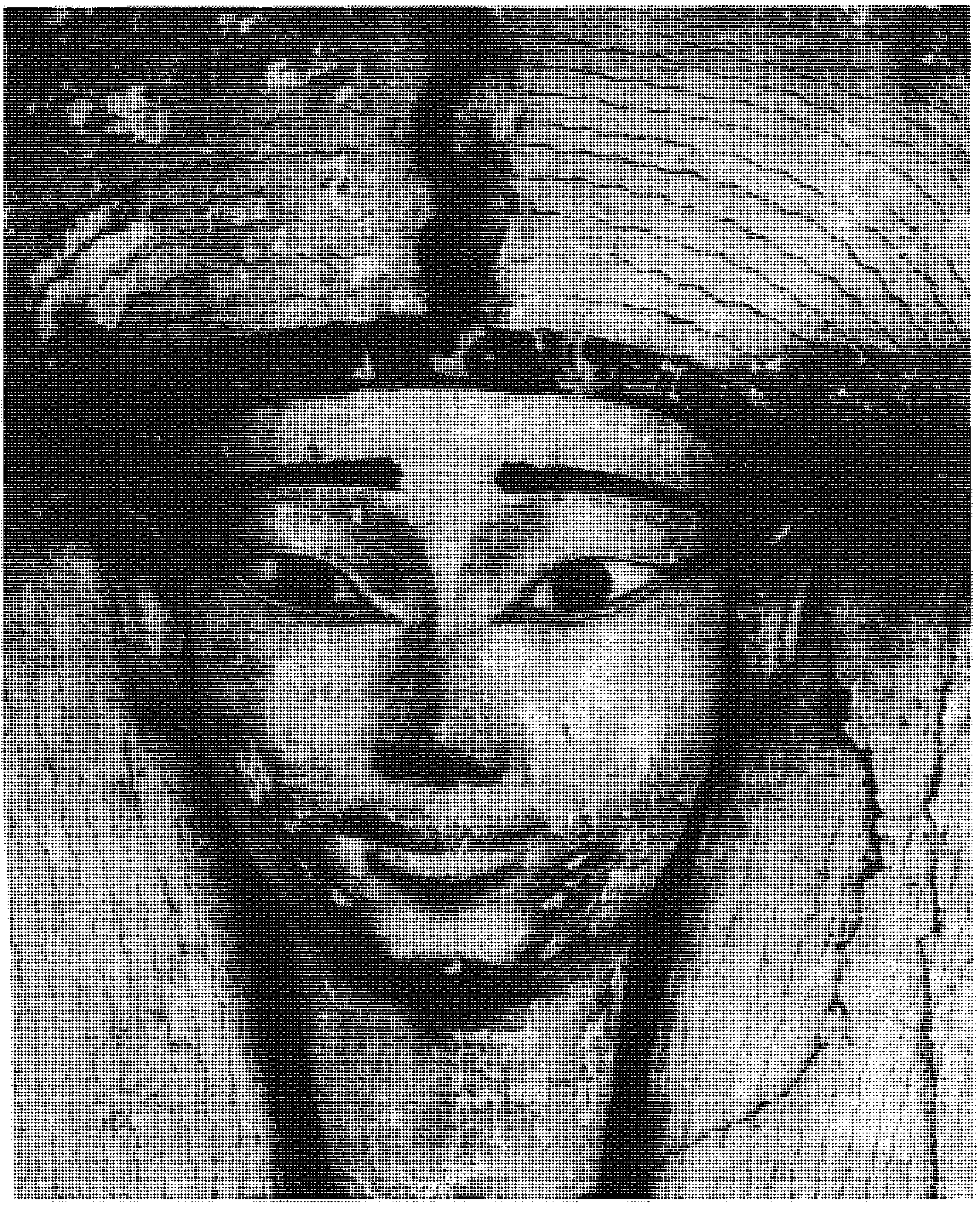
الملكة نفرتارى- زوجة الفرعون رمسيس الثانى

الفرعون يلتمس رعاية إحدى الإلهات

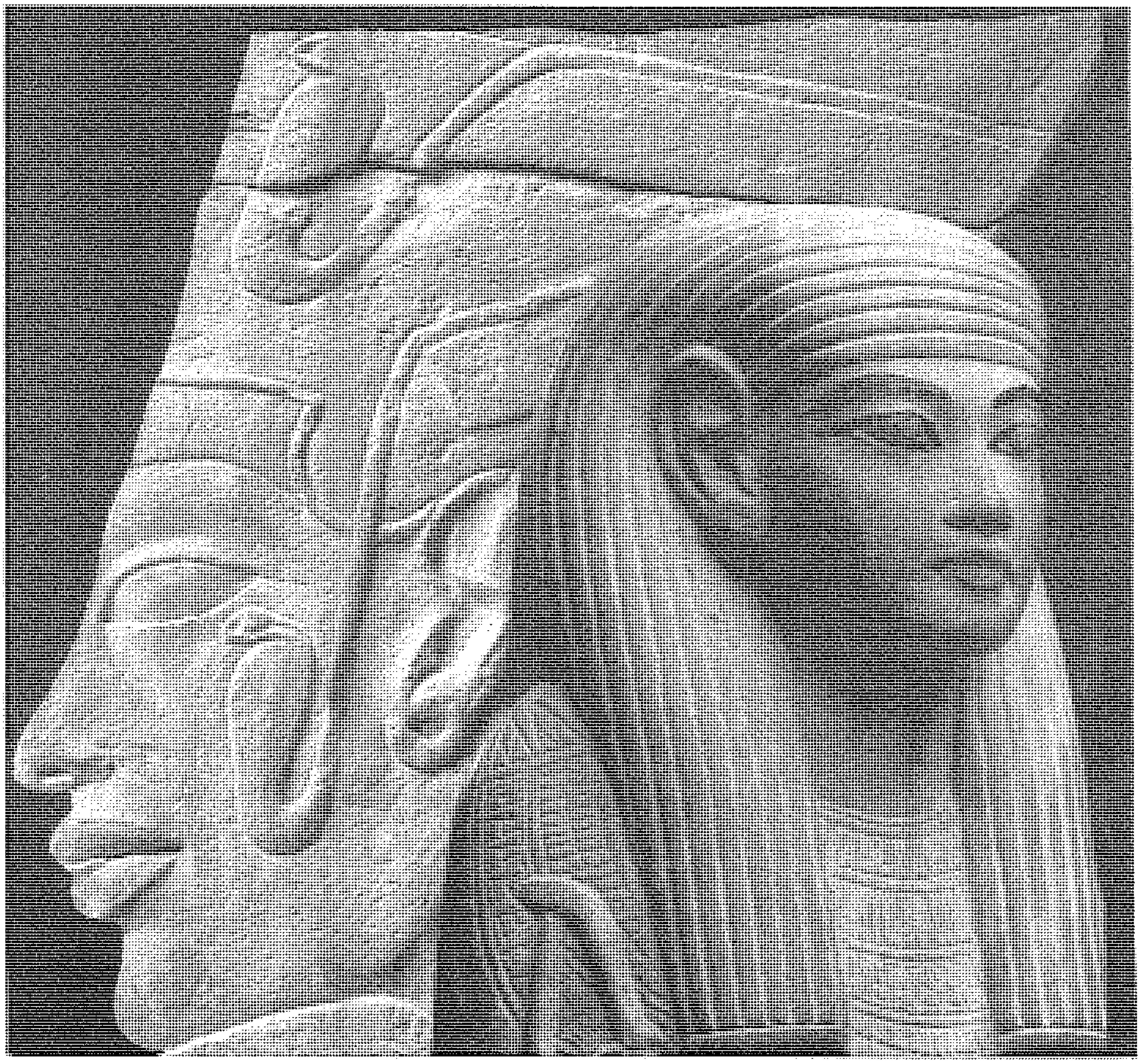


رسم ملون على مقعد الملك "توت عنخ أمون"
ويمثله بصحبة زوجته الملكة المعظمة "عنخ سبا آتون"

قناع من الذهب الخالص المرصع بالأحجار الكريمة
يمثل وجه الفرعون "توت عنخ آمون"



الملكة المعظمة "آحوتب " ابنة الملك "سخن رع تاو" الأول والملكة "تيتى شيرى"
وهى أيضاً والدة الملك البطل "أحمس" محرر مصر من احتلال الهكسوس ، والموحد بين القطرين
وقد توفيت "آحوتب" أثناء حكم ابنها أحمس(الأسرة الثامنة) .



تمثال للملكة المعظمة "نفرتيتى"
زوجة الفرعون "أخناتون" . (الأسرة الثامنة عشرة)

المراجع

ALDRED (Cyril) : *Art in ancient Egypt.* 3 vol., Londres, 1949-1951.

AMIET (Pierre) : *L'art antique du Proche-Orient,* Paris, Mazenod, 1977.

ARNOLD (D.) : *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el Bahari.* 2 vol., Le Caire, 1974.

BARGUET (Paul) : *Le temple d'Amon-Rê à Karnak. Essai d'exégèse.* Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1962.

BAUD (Marcelle) : *Les dessins inachevés de la nécropole thébaine.* Le Caire, Mémoires de l'IFAO, 1935.

BLACK (A.) : *Das Grab des Tjanuni, Theben, nr. 74.* Mainz, Ph. Von Zabern Verlag, 1977.

BLACKMAN (A.M.) : *The Rock Tombs of Meir.* 3 vol., Londres, Egypt Exploration Fund, 1914-1915.

BORCHARDT (Ludwig) : *Das Grabdenkmal des Königs Sahurê.* 2 vol., Leipzig, 1912-1913.

– *Statuen und Statuetten von Königen.* Catalogue des Antiquités égyptiennes du musée du Caire. 2 vol., Berlin, Reichsdrückerei, 1925-1930.

BOURGUET (Pierre Du) : *L'art égyptien.* Paris, Desclée de Brouwer, 1973.

CAPART (Jean) : *L'art égyptien.* Choix de documents. 3 vol., Bruxelles, 1942.

CARTER (Howard) : *The Tomb of Tut-ankh-Amen.* 3 vol, Londres, Cassel, 1923-1933.

CLARKE (S.), MACE, ENGELBACH (H.) : *Ancient Egyptian Masonry.* Oxford, 1930.

COONEY (J.D.) : *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections.* Brooklyn museum, 1965.

– *Armana reliefs.* The Norbert Schimmel Collection. Mainz, Ph. Von Zabern Verlag, 1974.

DAVIES (Nina de Garis) : *Ancient Egyptian Paintings.* Chicago, 1936.

DAVIES (Nina de Garis), GARDINER (Alan H.) : *La peinture égyptienne ancienne.* Adaptation de Albert Champdor. Paris, Albert Guillot, 1953-1954.

DAVIES (Norman de Garis) : *The Rock Tombs of El Amarna.* 6 vol., Londres, Egypt Exploration fund, 1903-1908.

– *The Tomb of Amenemhet* (n° 82). Londres, Egypt Exploration Society, 1915.

– *The Tomb of Antefoker, vizier of Sesostris I, and of his wife Senet* (n° 60). Londres, E.E.S., 1920.

– *The Tomb of Huy, viceroy of Nubia in the reign of Tutankhamun* (n° 40). Londres, E.E.S., 1926.

– *The Tomb of Ken-Amun at Thebes.* New York, Metropolitan Museum of Art, 1930.

– *The Tomb of Menkheperraseneb, Amenmose and another* (n° 86, 112, 42, 226). Londres, E.E.S., 1933.

- *The Tomb of Nakht at Thebes*. New York, M.M.A., 1917.
- *The Tomb of the Vizier Ramose*. Londres, E.E.S., 1941.
- *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Rê at Thebes*. 2 vol., New York, M.M.A., 1943.
- *The Tomb of two Sculptors at Thebes*. New York, M.M.A., 1925.
- *The Tombs of two Officials of Tuthmosis the fourth* (n° 75 and 90). Londres, E.E.S., 1923.
- *Two Ramesside Tombs at Thebes*. New York, M.M.A., 1927.
- *Five Theban Tombs*. Londres, E.E.S., 1913.

DESROCHES-NOBLECOURT (Christiane) : *L'art égyptien*. Paris, Presses Universiaires de France, 1962. Coll. « Les neuf muses ».
- *Toutankhamon*. Paris, Hachette, 1963.

EVERS : *Staat aus dem Stein*. Munich, 1929.

FARINA (Giulio) : *La Pittura egiziana*. Milan, Fratelli Treves, 1929.

FECHHEIMER (Hedwige) : *Die Plastik der Aegypter*. Trad. française par G. Marchand. Paris, Grès, s.d.

FRANKFORT (Henry) : *The Mural Paintings of El Amarneh*. Londres, E.E.S., 1929.
- *The Cenotaph of Sethi I at Abydos*. 2 vol., Londres, E.E.S., 1933.

GARNOT (J. SAINTE FARE) : *Aspects de l'Égypte antique*. Le Caire, I.F.A.O., 1959, pp. 171-180 (Coll. « Eos »).

GAUTHIER (H.) : *Les fêtes du dieu Min*. Le Caire, I.F.A.O., 1931.

GOEDICKE (H.) : *Nofretari. A documentation of her Tomb and its décoration*. Gray (Austria), 1970.

HAYES (William) : *The Scepter of Egypt*. 2 vol. : I – New York, Harper and Metropolitan Museum of Art, 1953. II – Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959.

HERMANN (A), SCHWANN (W.) : *Agyptische Kleinkunst*. Berlin, 1940.

HORNUNG (E.), TEICHMANN (F.) : *Das Grab des Horemheb im Tal der Könige*. Berne, Franck Verlag, 1971.

LALOUETTE (Claire) : *Au royaume d'Égypte. Le temps des rois-dieux*. Paris, Fayard, 1991.
- *Thèbes ou la naissance d'un Empire*. Paris, Fayard, 1986.
- *L'Empire des Ramsès*. Paris, Fayard, 1985.
- *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Égypte*. 2 vol., Paris, Gallimard, 1984 et 1987.

LANGE (H.), HIRMER (M.) : *Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*. Münich, Hirmer Verlag, 1978 (2ᵉ éd.) Trad. française : *L'Égypte*. Paris, Flammarion, 1980.

LECLANT J. et collaborateurs : *Le temps des pyramides. De la préhistoire aux Hyksos*. Paris, Gallimard, 1978. Coll. « L'univers des formes ».
- *L'empire des conquérants*. Paris, Gallimard, 1979. Coll. « L'univers des formes ».

LHÔTE (André) : *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne*. Paris, Hachette, 1954.

LUCAS (A.) : *Ancient Egyptian Materials and Industries*. Londres, 1963 (4ᵉ éd. revue par J.R. Harris).

MEKHITARIAN (Arpag) : *La peinture égyptienne.* Genève-Paris-New York, Skira, 1978 (2e éd.).
MICHALOWSKI (Kazimierz) : *L'art de l'ancienne Égypte.* Paris, Mazenod, 1968.
MONTET (Pierre) : *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire.* Strasbourg, Imprimerie alsacienne, 1925.
MÜLLER : *Ägyptische Malerei von der Urgeschichte bis zum Ende des Neuen Reiches.* Berlin, Safari Verlag, 1959.
MORET (Alexandre) : *Le rituel du culte divin journalier en Égypte.* Paris, Leroux, 1902.
NAVILLE (E.) : *The Temple of Deir el Bahari.* 7 vol., Londres, Egypt Exploration Fund, 1894-1908.
NELSON (Harold H.) : *Medinet Habu.* 8 vol., Chicago, The University of Chicago Press, 1930-1970. (Oriental Institute Publications).
NEWBERRY (P.E.) : *Beni Hasan.* 4 vol., Londres, Egypt Exploration Fund, 1893-1900.
NEWBERRY (P.E.), GRIFFITH (F.L.) : *El Bersheh.* 2 vol., Londres, E.E.F., 1895.
PETRIE (Sir Flinders) : *Arts and crafts in ancient Egypt.* Londres, 1920.
PIRENNE (J.) : *Histoire de la civilisation de l'Égypte ancienne.* 3 vol., Neuchâtel. Paris, 1961.
PORTER (B.), MOSS (R.) : *Topographical Bibliography of ancient Egyptian texts, reliefs and paintings.* 8 vol. : I. *The Theban necropolis.* Part 1 : *Private Tombs.* 1960 (2e éd.). Part 2 : *Royal Tombs and smaller Cemeteries.* 1964 (2e éd.). II. *Theban Temples.* 1972 (2e éd.). III. *Memphis.* 1931. IV. *Lower and Middle Egypt.* 1934. V. *Upper Egypt : sites.* 1937. VI. *Upper Egypt : chief Temples.* 1939. VII. *Nubia, the Desert and outside Egypt.*
POSENER (G.), SAUNERON (S.), YOYOTTE (J.) : *Dictionnaire de la civilisation égyptienne.* Paris, Hazan, 1978 (2e éd.).
RATIE : *La reine Hatshepsout.* Leyde, Brill, 1979. (Université de Montpellier. Orientalia, I).
SCHÄFER (H.) : *Von Ägyptischer Kunst. Eine Grunlage.* Wiesbaden, Harrassowitz, 1963.
SCHÄFER (H.), ANDRAE (W.) : *Die Kunst des alten Orients.* Berlin, 1925. (Propyläen Kunstgeschichte).
SMITH (W.S.) : *The art and architecture of ancient Egypt.* Baltimore, Penguin Books, 1958.
TRAUNECKER (Claude), GOLVIN (Jean-Claude) : *Karnak. Résurrection d'un site.* Paris, Payot, 1984.
VAN DER SLEYEN (C.) : *Das alte Ägypten.* Berlin, 1975. (Propyläen Kunstgeschichte).
VANDIER (Jacques) : *Manuel d'archéologie égyptienne.* 6 vol., Paris, Picard, 1952 à 1978. I. *Les époques de formation. La préhistoire. Les trois premières dynasties.* III. *La statuaire.* IV et V. *Bas-reliefs et peintures. Scènes de la vie quotidienne.* VI. *Bas-reliefs et peintures. Scènes de la vie agricole à l'Ancien et au Moyen Empire* – 3 vol. de planches (Statuaire – Bas-reliefs et peintures).
WERBROUCK (M.) : *Le temple d'Hatshepsout à Deir el Bahari.* Bruxelles, Fondation égyptologique Reine Élisabeth, 1949.
WIT (C. de) : *La statuaire de Tell el Amarna.* Anvers, Standaard Boekhandel, 1950.

WOLF : *Die Kunst Ägyptens*. Stuttgart, 1957.
WRESZINSKI (W.) : *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*. 2 vol., Leipzig, J.C. Hinrichs, 1915-1923.
YOYOTTE (Jean) : « L'art égyptien ». *In* Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire de l'Art*, I, pp. 95-382. Paris, Gallimard, 1960.
– *Les trésors des Pharaons*. Genève, Skira, 1968.
Les collections importantes du musée du Caire et du musée du Louvre sont en partie publiées dans les albums de l'*Encyclopédie photographique de l'Art*. Paris, Éd. Tel., 1935 et 1949.

المؤلــفة فـى سـطور :

كلير لالويت

من أشهر علماء المصريَّات الفرنسيين . لها مؤلفات عديدة عن الحضارة المصرية القديمة لاقت نجاحًا كبيرًا فى كافة أنحاء العالم وتُرجمت إلى جميع اللغات ، أحدثها وأكثرها شهرة ونجاحًا كتاب : "الفن والحياة فى مصر الفرعونية " :

l' Art et la Vie dans l'Egypte Ancienne

المترجمة فـى سـطور :

الاسم : فاطمة عبد الله محمود .

المؤهل : ليسانس آداب لغة فرنسية بدرجة جيد جداً – جامعة القاهرة .

العمل : مترجمة أولى لغة فرنسية برئاسة الجمهورية .

الخبرة : خبرة كبيرة فى ترجمة الكثير من الكتب منها العديد من كتب الحضارة الفرعونية العريقة مثل "المرأة الفرعونية " لكرستيان دى روش نوبلوكور ، و"السحر والسحرة عند الفراعنة" لإيفان كوننح ؛ و"الحياة اليومية للآلهة الفرعونية" لأندريه ميكس؛ و"غرام الفراعنة" لڤيولين ڤانويك ، و"حتشبسوت الملكة الفرعون" لسوزان راتيه ، و"رمسيس الثالث قاهر جيوش البحر" ، و"الفرعون" لإيڤ مارى آنج .. وأحدثها "الإسكندرية ملكة الحضارات" لمجموعة من كبار علماء المصريات الفرنسيين . وأخيراً : "موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية" : لچاك تيبُو ، و"دائرة معارف مصر الفرعونية" لـ چيى و "م.ف . راسيه" : و"حب وبطولات فرعونية" لڤيولين فانويك و"الفن والحياة فى مصر الفرعونية" : كلير لالويت". و"حتشبسوت .. عظمة وسحر وغموض" ، لـ كريستيان دى روش نوبلكور .

المُراجِع فى سطور :

د . محمود ماهر طه :

رئيس مركز تسجيل الآثار المصرية . حاصل على الدكتوراه فى الآثار المصرية من جامعة ليون . مقرر المؤتمر الخامس لعلماء المصريات .

له العديد من المقالات والمؤلفات باللغات الفرنسية والإنجليزية والعربية عن الآثار المصرية القديمة .

قام بترجمة ومراجعة عدد كبير من الكتب الفرنسية والإنجليزية إلى العربية عن الآثار المصرية . عضو فى العديد من اللجان العلمية من أهمها اللجنة الدائمة للآثار المصرية .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيئل الكسندر ڤنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاجنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أتيال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ - فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ - أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطى للتاريخ	چان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ - يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ - مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ - جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٣٣ – الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمى
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالى ساروت	ت : فتحى العشرى
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٣	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخرى لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمى
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه نداتى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدى	ت : جمال الجزيرى
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٥ – التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعى
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازى السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشارونى
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربينى
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وأمال شاور
٣٦٢ – تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى	ريتشارد جيبسون	ت : صبرى محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٢٦٧ - القلم الجرىء	نخبة	ت : البرّاق عبد الهادى رضا
٢٦٨ - المصطلح السردى	جيرالد برنس	ت : عابد خزندار
٢٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	ت : فوزية العشماوى
٢٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	ت : فاطمة عبد الله محمود

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٤٦٢٠ / ٢٠٠٢

استطاعت الفنون التشكيلية المصرية القديمة أن تجذب انتباه وإعجاب العالم أجمع على مدى التاريخ كله: إذ إن الفنان المصرى عامة قد سبق جهابذة وعباقرة فنانى العصور الحديثة بمراحل!!... لقد عرف قبلهم بزمان كافة المدارس الفنية المعاصرة مثل: الكلاسيكية، والتأثيرية، والطبيعية، والواقعية، وحتى الكاريكاتورية!! لقد سبق الفنان المصرى فى العصور الفرعونية - منذ أربعة آلاف عام- جميع القيم الفنية المعروفة فى عصرنا الحالى. مثل: مايكل أنجلو أو رمبراند، أو بيكاسو!! .بل إن جميع هؤلاء الفنانين العباقرة المحدثين قد تأثروا بهذا الفن المصرى العريق. ويكفى أن ننظر لبعض لوحاتهم لنتأكد تماما من هذه المؤثرات الفرعونية الفعلية. وها هى متاحف العالم ومعارضها تشيد وتتغنى بالقطع الفنية المصرية التى تضمها فى جنباتها. إنها تتحدث أبلغ حديث عن فن وحضارة بلغت القمة وتربعت فوقها دون منازع بإبداعاتها الفنية الرائعة الجمال فى كافة المجالات، بدون استثناء.

وهذا ما يحدثنا عنه هذا الكتاب الشيق الجذاب، من خلال صوره المعبرة العديدة.